PENSAMIENTO UTÓPICO,
GERMANIDAD, ARQUITECTURA

EL MOVIMIENTO «HEIMATSCHUTZ» EN ALEMANIA Y LAS TAREAS DE LA CULTURA («KULTURARBEITEN») (1897-1917)

por

JOSÉ MANUEL GARCÍA ROIG



**CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE
ARQUITECTURA
DE MADRID***

PENSAMIENTO UTÓPICO,
GERMANIDAD, ARQUITECTURA

EL MOVIMIENTO «HEIMATSCHUTZ» EN ALEMANIA Y LAS TAREAS DE LA CULTURA («KULTURARBEITEN») (1897-1917)

por

JOSÉ MANUEL GARCÍA ROIG

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE
ARQUITECTURA
DE MADRID*

Pensamiento Utópico, Germanidad, Arquitectura
El movimiento "Heimatschutz" en Alemania y las tareas de la cultura ("Kulturarbeiten") (1897-1917)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Composición y maquetación: Daniel Álvarez Morcillo.
CUADERNO 90.01
ISBN: 84-95365-64-2
Depósito Legal: M-48572-2000

PENSAMIENTO UTÓPICO, GERMANIDAD, ARQUITECTURA

EL MOVIMIENTO «HEIMATSCHUTZ» EN ALEMANIA Y LAS TAREAS DE LA CULTURA («KULTURARBEITEN») (1897-1917)

Índice

Pensamiento utópico, germanidad, arquitectura

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, LA LIGA ALEMANA PARA LA PROTECCIÓN DE LA TIERRA PROPIA (HEIMATSCHUTZ) Y LOS "KULTURARBEITEN" (TAREAS DE LA CULTURA) (1897-1917)

Dentro del conjunto de las inmumerables y, aunque multiformes dotadas de un aliento común, tendencias y corrientes que conforman en Alemania el llamado "Lebensreformbewegung" o Movimiento para la reforma de la vida, que domina el panorama político y cultural de la Alemania guillermina (1888-1918), en particular el de la década que precede al estallido de la Primera Guerra Mundial (1914), la figura de Paul Schultze-Naumburg, pintor de formación (Kunstakademie de Karlsruhe) y arquitecto, cobra una especial relevancia por el papel tan significativo, de enorme influencia, de la labor que durante esos año llevó a cabo.

En efecto, como fundador de la "Deutscher Bund Heimatschutz" ("Liga alemana para la protección de la tierra propia"), Dresde 1904, de la que fue primer presidente hasta 1913, como autor de una obra en 9 tomos (Kulturarbeiten), que comenzó a publicar en 1902, y hasta 1917, y como, asimismo, arquitecto socio cofundador de la Deutscher Werkbund, su activismo ideológico conoció una gran repercusión entre las elites dirigentes y los círculos de intelectuales reformistas de la sociedad alemana de su tiempo.

Paul Schultze-Naumburg inició su actividad como pintor en Munich en 1897, como miembro de la Sezession muniquesa, y estableció allí una escuela privada de pintura, colaborando en la influyente revista "Der Kunstwart" ("El custodio del arte"), editada por Ferdinand Avenarius el fundador de la Liga de Durero ("Dürerbund"). Posteriormente (1903), se trasladó a Saaleck, cerca de Bad Kösen en la región de Turingia, donde comenzó a impartir docencia como profesor de teoría del color en la Escuela de Arte del Gran Ducado de Sajonia, fundando allí los Talleres Artesanales de Saaleck.

Como hemos indicado anteriormente, la Liga o Asociación alemana para la protección de la tierra propia ("Deutscher Bund Heimatschutz"), nació en 1904, acogiendo en su seno un sinfín de organizaciones ya existentes e iniciativas locales que se combinaron con aspectos esenciales y diferenciados que incluían desde el cuidado de la naturaleza hasta la protección monumental. Schultze-Naumburg había sido ya elegido un año antes en Erfurt presidente del Comité alemán para la edificación salubre en la ciudad y el campo ("Deutscher Ausschuss für gesundes Bauen in Stadt und Land"), claro precedente de la Liga para la protección de la tierra propia (a partir de ahora la DBH). Ésta, además de estar articulada desde sus inicios por múltiples Ligas regionales (16 en 1909, hasta 28 en 1930) y por seis grupos de trabajo autónomos, mantuvo estrechos contactos con organizaciones "Heimatschutz" fundadas paralelamente en países, o germanos, o de profundas raíces culturales germánicas como Austria, Suiza o Escandinavia. Incluso llegaron a celebrarse dos conferencias internacionales de esta corriente, una en 1909 en París, la segunda en 1912 en Stuttgart.

De los seis grupos de trabajo autónomos, el primero dirigido por Theodor Fischer se ocupaba de la protección monumental, el segundo bajo la dirección del propio Schultze-Naumburg de la arquitectura rural, el tercero bajo la del economista Carl Johannes Fuchs (miembro activo, además, del Movimiento alemán para la ciudad-jardín) de la protección del paisaje, los demás se encargaban, respectivamente, de la protección de la flora y fauna locales, del fomento y cuidado del arte popular y del mantenimiento de los usos y costumbres propios de la cultura popular alemana. Entre los diversos miembros de la dirección del DBH, se encontraba el compositor y profesor de música berlinés Ernst Rudorff, de cuyo texto, publicado en 1897, titulado precisamente "Heimatschutz", tomó su nombre la asociación.

Rudorff había ya publicado desde 1880 sus primeros escritos acerca de la protección del paisaje natural, así el artículo "Über das Verhältnis des modernen Lebens zur Natur" ("Acerca de la relación de la vida moderna con la naturaleza"), Preussische Jahrbücher (Anuarios prusianos), Berlín, marzo de 1880, y la conferencia, publicada también en Berlín en marzo de 1892, "Der Schutz der landschaftlichen Natur und der geschichtlichen Denkmäler Deutschlands" ("La protección del paisaje natural y de los monumentos históricos de Alemania"). Cuando Rudorff conoció la publicación (a partir de 1902) de los "Kulturarbeiten" de Schultze-Naumburg, visitó a éste en Saaleck, hecho que aquél recuerda, en cuanto a su afinidad de criterios, de la siguiente manera: "Era treinta años mayor que yo, lo que no impidió que tras unas pocas horas de conversación adquiriéramos la confianza mutua de los viejos amigos, que nos entendiéramos sin reserva alguna" (1). Tras ese encuentro, se decidieron a crear el Movimiento de la Heimatschutz. Este se conformó entonces a partir de debates que, si bien en los primeros años del gran impulso económico y social guillermino habían discurrido en Alemania de manera un tanto inconexa, informarán un mundo común de anhelos y pretensiones entrelazados por lo que se refiere a los ideales de una clase social reformista, cual lo fue la burguesía ilustrada o cultivada de la época (Bildungsbürgertum).

La definición de una política cultural y cuestiones estéticas como las que preocupaban a Avenarius y Schultze-Naumburg, junto con aquéllas relativas a la crítica social y las de índole ecológica, en torno a las preocupaciones de Rudorff y Conwentz (2), informan entonces las tareas del movimiento Heimatschutz.

En esta tendencia del pensamiento reformista de la que hemos denominado, siguiendo el concepto de "Bildungsbürgertum", burguesía "ilustrada" de la época, vemos, desde luego, dos aspectos que nos pueden explicar su caracterización ideológica. Por un lado encontramos en ella rasgos propios de una línea "völkisch konservativ" de hondas raíces y amplio alcance, como veremos, dentro de la cultura alemana, por otro, no puede entenderse sino como parte de un universo más generalizador, como parte integrante de lo que se llamó "crítica de la cultura" ("Kulturkritik"); una crítica de la cultura que, desde Nietzsche, no perseguirá sino el restablecimiento de lazos que impliquen la conquista de nuevos vínculos y un regreso, en definitiva, a ciertos valores del pasado.

Así, por ejemplo, Rudorff se lamenta de la ruptura de un viejo orden, cuyas consecuencias ve reflejadas, sobre todo, en la destrucción del paisaje heredado, por causa de la modernización de la agricultura, hecho que acarrea asimismo, según él, la destrucción de la arquitectura popular configuradora de la forma e imagen de los pueblos y del paisaje rural; una ruptura de un viejo orden que trae consigo, entonces, la decadencia de las costumbres, de esa moralidad propia y genuina que supone la vida en contacto directo con la naturaleza y que se desarrolla en el campo. En su postura se asemeja a Wilhelm Heinrich Riehl, que trató de fundamentar sobre bases científicas, un concepto de cultura popular, que explica en su obra "Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik" ("Historia natural del pueblo como fundamento de una política social alemana"), desarrollada en cuatro apartados: 1. Land und Leute (La tierra y sus gentes), 2. Die Bürgerliche Gesellschaft (La sociedad burguesa), 3. Die Familie (La familia), 4. Wanderbuch als zweiter Teil zu Land und Leute (Guía como segunda parte de "La tierra y sus gentes"), y que publicó a partir de 1851 y hasta 1869. Riehl es uno de los más característicos representantes a figurar en la línea genealógica del pensamiento denominado "völkisch".

Pero hay que ver, también, en el pensamiento de los hombres de la "Heimatschutz", aunque cautelosa, una aproximación a la idea de modernización, en consonancia con las ideas de desarrollo y progreso propias del gigantesco impulso guillermino. En este sentido es como debe entenderse el hecho, sólo en apariencia paradójico, de que hombres del "Heimatschutzbewegung" perteneciesen a la Deutscher Werkbund, porque pertenecían también, en efecto, al Movimiento de la ciudad-jardín, y no podemos olvidar de que en la Werkbund coexistían tanto las corrientes industrialistas y economicistas, como la artesanal, junto con otras más tradicionalistas, no siendo fácil, en multitud de ocasiones, diferenciar criterios y conceptos de unas u otras tendencias, puesto que el progreso se trataba de entender, con frecuencia, sin pérdida de muchos de los valores esenciales de la vida, algo implícito, por otra parte, en un carácter tan genuino como el de la cultura (Kultur) alemana. Así Rudorff escribe, por ejemplo: "Del mismo modo que a nadie se le ocurriría impedir una utilización considerada y razonablemente cuidadosa de los productos de la tierra y de las fuerzas naturales, sólo un loco podría exigir que la humanidad o un estado determinado renunciase al ferrocarril, a la electricidad o a las fábricas" (Ernst Rudorff, "Heimatschutz", Georg Heinrich Meyer, Leipzig/Berlín 1897). También afirma, desde luego, que si el ferrocarril es un impedimento para que se vuelva a recuperar el auténtico carácter nacional, íntimo, ya sea rural o urbano, de la tierra propia (Heimat), debe evitarse en la medida de lo posible (3). Por otro lado, en Rudorff se encuentran ya muchas de las agrias polémicas a las que, andando el tiempo (principalmente tras la Primera Guerra Mundial), darán lugar los defensores de una arquitectura tradicional, enfrentados a los representantes de una arquitectura de vanguardia (así por ejemplo, la "batalla" dada contra la Neues Bauen, a propósito de la utilización por ésta corriente de la cubierta plana, o en defensa de la ventana tradicional, o los criterios acerca del trazado de las ciudades, donde los "principios artísticos" de Camillo Sitte, se enarbolan como bandera de un urbanismo "regenerador").

Si atendemos a Harmut Frank: "El ámbito central de la actividad y tareas de la DBH, lo constituyó siempre la forma adecuada por lo que atañe a la construcción de índole ténnica y su concordancia y armonía con la naturaleza, con el fin de configurar así, en todo su conjunto, una obra artística satisfactoria" (Harmut Frank, Heimatschutz und typologisches Entwerfen. Modernisierung und Tradition beim Wiederaufbau von Ostpreussen 1915-1927. En Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950. Reform und Tradition. Editado por Vittorio Magnano Lampugnani y Romana Schneider. Gerd Hatje, Stuttgart 1992; p.117).

En esta dirección, muchas de las personalidades pertenecientes o próximas a las áreas de la administración del estado, o de la esfera intelectual alemana del momento, incluso de procedencias ideológicas bien distintas como, por ejemplo, Friedrich Naumann, Werner Sombart, Adolf Wagner, Max Weber o Adolf Damaschke, se sumaron entusiásticamente a las campañas desarrolladas por la DBH, colaborando en sus publicaciones o firmando manifiestos cuando se trató denunciar la construcción de una central eléctrica o un puente para el ferrocarril, que pudiesen afear o destruir el valor natural del paisaje. Frente a las críticas que, en su contra, provocaron las actuaciones y actividades de la DBH, en cuanto enemiga de la técnica y el desarrollo industrial, la DBH puso el acento siempre en sus escritos, sobre todo a partir del relevo en su dirección en 1913, cuando Werner Lindner sustituye a Schultze-Naumburg, en el carácter esencialmente moderno de sus propuestas. Propuestas que hoy podrían interpretarse, en efecto, desde un sentido ecológico de protección del medio ambiente, pero sin renunciar a los logros técnicos y sus manifestaciones en forma de nuevas construcciones, siempre que éstas se adecuasen al paisaje, ya fuese rural o urbano.

Lo cierto es que, cuando en 1904 se funda finalmente la DBH, encuentra ya un caldo de cultivo propicio, que incluso la fundación dos años antes de la Liga de Durero (Dürerbund) contribuye a reforzar. La DBH colaboró estrechamente a partir de su fundación, como no podía ser menos, con la asociación que presidía Ferdinand Avenarius, influyendo de una manera poderosa, como hemos apuntado, en los aparatos administrativos tanto del estado como de los municipios a través de sus publicaciones, de sus reuniones y de sus actos públicos.

La Liga de Durero

El escritor Ferdinand Avenarius (1856-1923), editaba desde 1887 en Dresde en su propia editorial, y a partir de 1894 en la editorial Callwey de Munich, la revista "Der Kunstwart", en la que aparecieron entre otros la serie de artículos que Schultze-Naumburg recopiló después en los primeros tomos de sus "Kulturarbeiten". En torno al cambio de siglo, la revista de Avenarius, conoció una tirada de alrededor de 20.000 ejemplares y era, probablemente, la publicación cultural alemana más influyente. A partir de 1910, Avenarius participa en la organización del Movimiento de la juventud alemana libre (Freideutsche Jugendbewegung), y en 1912 funda en Hellerau la cooperativa Dürerbund-Werkbund (Liga de Durero-Werkbund), que editaba el "Deutsche Warenbuch"

("Catálogo alemán"), un muestrario de objetos de uso cotidiano, que debían tomarse como ejemplo en cuanto a su configuración formal. La Liga de Durero, y sus grupos filiales locales, crecieron hasta tal punto desde 1902 que, en torno a 1919, llegaron a contar con cerca de 300.000 miembros. Su sede social estuvo a partir de 1911 en Dresde, en una propia "Dürerbundhaus" y estaba provista de una muy bien dotada Fundación de la liga de Durero (Dürerbundstiftung). Los "Ratgeber-Schriften" ("Recomendaciones escritas") concernientes a todas las áreas de la vida cultural y los "Flugschriften des Dürerbundes" ("Planfletos de la Liga de Durero") alcanzaron tiradas enormes. Entre sus autores, se encontraban innumerables personalidades que desarrollaban una gran actividad dentro del DBH (Heimatbewegung) y de la Werkbund.

Para entender el peso que llegó a tener la Liga de Durero, dentro del debate planteado a propósito de la dialéctica Kultur-Zivilisation en Alemania en los años que preceden a la Gran Guerra, baste el ejemplo de la defensa apasionada que hizo del libro "Rembrandt als Erzieher" ("Rembrandt como educador"), y su difusión, con una influencia de gran alcance en el interior del Movimiento de la juventud alemana (Deutsche Jugendbewegung), que llega incluso hasta la década de los años treinta. El libro "Rembrandt als Erzieher" había sido publicado en 1890 en Dresde, y su autor, Julius Langbehn, lo había firmado con el explícito seudónimo "von einem Deutschen" ("por un alemán"), teniendo, a pesar de su seudocientifismo, un éxito tan fulgurante que conoció en poco tiempo un gran número de ediciones. En él, Rembrandt es reivindicado como uno de los mayores representantes de la "cultura alemana" y, en este sentido, como genuino representante de la idea de "Kultur" en cuanto opuesta a la de "Zivilisation".

Siguiendo una idea muy nítida y difundida en el interior de esa "Crítica de la cultura" a la que ya hemos aludido, tan en boga en los años en torno al cambio de siglo, Julius Langbehn afirma en su libro que la cultura del pueblo alemán entraba en abierta contradicción con la civilización materialista o mecanicista, propia del mundo industrial, representada por la ciudades o por pueblos desarraigados, como el pueblo judío. El mismo Julius Langbehn es autor también del texto "Dürer als Führer" ("Durero como guía"), publicado en 1904. Pero dejando a un lado los matices antisemitas implícitos en muchas de las líneas de esa "Crítica de la cultura", que conducirán en muchos de los grupos reformistas a concepciones y programas que ya, después de la Gran Guerra, serán asumidos por el nacionalsocialismo, resulta oportuno aludir al hecho de que el mismo Hermann Muthesius, en 1911 en Dresde y en una conferencia pronunciada en la reunión anual de la "Deutscher Werkbund" titulada "Wo stehen wir?" ("¿Dónde nos encontramos?"), expresa la necesidad de una corriente espiritual que fuera aportada por conciencias claras, con el fin de restituir todos los derechos a la forma artística dentro del trabajo industrial y artesanal, afirmando que la primera señal nítida y destacada del comienzo de una nueva dirección lo constituía, precisamente, el libro "Rembrandt als Erzieher", que recordaba a los alemanes la importancia de lo artístico en relación con la cultura científica. Según la interpretación de Muthesius, el arte se convierte en el factor que aporta la salvación, y el artista en

el trabajador heróico de la cultura. Lo estético, es decir, lo que atañe a las formas configuradas por el artista, ya se trate tanto de las formas cotidianas como de las más elevadas, cobra un significado en el mundo materialista que, de lo contrario, estaría vacío de contenido. Así, debían seguirse los pasos de Lagarde (4) y Nietzsche, siempre Nietzsche, cuando afirmaban que ninguna actividad del hombre puede alcanzar sus fines sin el matiz de los valores del sentimiento.

Dentro de este contexto, escritos como por ejemplo el de Karl Jöel, "Kultur und Zivilisation" (1914), justifican el hecho de la Primera Guerra Mundial como una lucha cultural en el sentido más radical del término, pues con ella, se buscaría superar la idea de civilización como piedra de toque universal que uniforma a los hombres, que los nivela externamente como consecuencia de la mecanización producida por un desarrollo no orgánico, por lo tanto no vital, y que sólo con el germen de una cultura universal se podría alcanzar efectivamente. Una "Weltkultur" requerida para mediar, sintetizar, unificar, en la que los alemanes significan la síntesis, y los ingleses y franceses, la tesis y antítesis respectivamente, como representantes de la civilización. Así se llega a afirmar que, en la fuerza organizadora reside la esencia de lo específicamente alemán (Deutschtum), su cometido, su futuro, su misión en el mundo. Una fuerza que tendría intención de conducir a los pueblos no a la esclavitud, sino a la unión, a una unión económica, o a uniones menos vinculantes pero, en último término, a una unión cultural, pues convirtiéndose a ese principio cultural los pueblos no renunciarían a su autonomía sino que la desarrollarían. También durante la guerra Hermann Muthesius ("Der Deutsche nach dem Kriege") ("El alemán tras la guerra", 1915), se muestra convencido de que, en esa batalla entre cultura y civilización, Alemania acabará imponiendo todo lo que presupone organización, sus propios principios éticos, en definitiva, su visión unificadora del mundo a partir de una "cultura del espíritu".

Aunque partiendo de presupuestos diferentes a los de Muthesius, horrorizado por los antecedentes que dieron motivo a la guerra y por las consecuencias de la misma, esta cultura "del espíritu y del corazón" es asimismo la reivindicada por Tessenow en 1920, en su conferencia de ingreso como miembro de la Academia de las Artes de Dresde, "Das Land in der Mitte" ("El país situado en le centro"), en cuyo título se encierra, por cierto, un concepto procedente de Nietzsche.

En Tessenow, la misión del trabajo artesanal, del hombre situado en el centro, de la ciudad de tamaño medio consiste aquí en frenar la decadencia de Europa y en promover la idea de un nuevo comienzo esencial, una gran unión de todos los pueblos de Europa con Alemania y "sus hombres de centro", la burguesía, ostentando el primer rango de una cultura de ámbito general que "sane" ese proceso de degeneración (Entartung). (También para Nietzsche el hombre europeo era el hombre del futuro porque si bien én veía que Europa estaba "inquieta y consumiéndose", ya que sufría una "desvalorización de los valores supremos", sin embargo la esencia de Europa era la de un enfermo que debía de estar muy agradecido a "su estado incurable y a la eterna metamor-

fosis de sus padecimientos", pues esas situaciones siempre nuevas, esos peligros y dolores siempre nuevos igualmente, habrían creado "una suceptibilidad intelectual, casi genial, que es en cualquier caso la madre de todo genio"). En la "Crítica de la cultura" propia de la época, el concepto de "Mitte" (centro), se liga así a aquel otro de "Deutschtum" (Germanidad), entendido como proceso, devenir o desarrollo (Werden), que postula el de "Kultur" opuesto por lo tanto al de "Zivilisation" como rasgo de una índole especificamente alemana.

En su trayectoria vital, y como arquitecto, precisamente el encuentro de Tessenow con Schultze-Naumburg supone, para el arquitecto de Rostock, un escalón inicial y, por lo tanto, muy significativo. Tras la conclusión de sus estudios en 1901 y los inicios de su docencia en la Baugewerkschule (Escuela cooperativa para la construcción) de Lüchow, encontramos a Tessenow a partir de 1902 y hasta el otoño de 1905 en que se traslada a Tréveris, en Saaleck, para colaborar aquí en los talleres artesanales recién fundados por Schultze-Naumburg. De su sintonía con el espíritu encerrado en los "Kulturarbeiten" puede dar fe la recensión que publica sobre esta obra en el "Anuario para la cultura estética de Tréveris" ("Trierisches Jahrbuch für ästhetische Kultur"), en 1908, con palabras llenas de admiración por la misma: "Schultze-Naumburg califica las obras de arquitectura en "buenas" o "malas", poniendo el acento de sus juicios en los aspectos del sentimiento y justamente, gracias a esta circunstancia, no sólo es objeto de respeto por todas las personas sinceras de corazón, con espíritu artístico y sensibles, también por muchas personas lerdas de inteligencia... Schultze-Naumburg es del parecer de que la tarea consistente en construir hoy una casa en la ciudad o en un pueblo, apenas es distinta de lo que lo era antes, pues cree adecuado que se utilice en nuestras construcciones actuales lo que la capacidad de los antiguos arquitectos consideraba como bueno". (citado por Gerda Wangerin en, "Heinrich Tessenow. 1876-1950". Richard Bacht, Essen 1976, p.23).

Pero lo que le atrae a Tessenow del pensamiento de Schultze-Naumburg, no lo ve él luego reflejado en la práctica de éste como arquitecto. En efecto, "... Sus diferentes puntos de vista sobre el camino que debía tomar la reforma de la vivienda, hizo imposible un trabajo de colaboración más amplio entre ambos arquitectos". Tessenow abandonó Saaleck y siempre entendió esta decisión como una "retirada"; por otro lado, sus diferentes concepciones acerca del "carácter" de la casa, que en la obra de Tessenow se hace "sachlich", objetivo, sincero, se extenderá, andando el tiempo como veremos, a su visión de los sucesos políticos que irán cobrando cuerpo, sobre todo, a partir de la ascensión del nacionalsocialismo.

LOS "KULTURARBEITEN" O TAREAS DE LA CULTURA

Como explica muy bien Julius Posener **(5)**, la influencia de estos libros dificilmente puede ser sobrevalorada. Se extendió ampliamente en el círculo de los arquitectos y urbanistas y, más allá de éstos, incluso en el de todos los interesados por el arte: se encontraban en las estanterías de la burguesía instruída de la época (**Bildungsbürgertum**). Los libros, que aparecieron entre los inicios del siglo y el año 1916, fueron publicados por la revista **"Der Kunstwart"** y editados por Georg Callwey, en Munich. Se trataba de tomos en ediciones de fácil manejo. Además, de ediciones facilmente legibles, dado el tamaño de sus caracteres tipográficos, el amplio espacio entre líneas y el hecho de que se compusieran en gran medida de imágenes. El papel utilizado, semimate, era entonces muy apreciado, y habitualmente usado para los libros que contenían en esa época fotografías de obras de arte. En los **"Kulturarbeiten"** aparecía siempre unicamente una imagen en la página de que se tratase y en ningún caso ocupaba toda la página. Si el autor quería destacar especialmente una fotografía, entonces la reproducía en una separata. Se entendía este libro como, realmente, una tarea de la cultura **(Kultur)** que era posible tomar en las manos. Los distintos tomos tenían un precio barato para entonces, costaban entre 3,50 y 4 marcos, casi un precio de oferta, y el buen gusto con que estaban presentados contribuyó a cimentar su éxito e influencia que, debido a esas circunstancias, se acrecentó considerablemente

En el momento de la **"reforma guillermina"**, palabras y conceptos como **"Kunstwart"**, **"Dürerbund"**, **"Kulturarbeiten"**, en definitiva **"Heimatschutz"**, guardaban una estrecha relación entre sí. Y el movimiento de la ciudad jardin (**"Die Gartenstadtbewegung"**), se situaba, en el centro de esa reforma. Un movimiento reformista que trataba de preservar los valores naturales del hombre y para el que, como sabemos, todos los males y destrucción que podían afectar a aquéllos, provenían de la gran ciudad (**Groszstadt**).

Pero las imágenes de **Schultze-Naumburg** no sólo deben entenderse como imágenes que tienen una repercusión desde el punto de vista de la propaganda, también son obras de arte de la fotografía. De la doscientas a trescientas que tiene cada tomo, la mayor parte son fotos tomadas por él mismo, algunas proceden de **Otto Bartning**, los ejemplos ingleses que aparecen en la obra los aportó **Muthesius** de su propia colección. Aparecieron diez tomos. Lo que quiere decir que **Schultze-Naumburg** fue un fotógrafo incansable, y que su obra supuso, cuando aún no existían pequeñas cámaras de mano como las actuales, un esfuerzo considerable. Recorrió Alemania escudriñándola profundamente y fotografiando lo que le interesaba. Y sus intereses apenas tenían límites, pues el objeto de su investigación no se ceñía a los edificios sino que abarcaba también jardines, caminos, calles y paisajes. Tres de los tomos de **"Kulturarbeiten"** estan dedicados a la "intervención del hombre en la conformación del paisaje" (**"Gestaltung der Landschaft durch den Menschen"**).

Schultze-Naumburg habla del crecimiento de las plantas, de la agricultura, de la ecología, de la geología, del sistema de forestación, de la regulación de los cauces de agua, sin olvidar la información sobre los edificios, el urbanismo y la historia de todo lo construído. La obra de **Schultze- Naumburg** se postula como una advertencia hacia los peligros de destrucción de un mundo que estaba perdiendo su rostro. Como otros comtemporáneos suyos, **Paul Mebes** o **Friedrich Ostendorf**, por ejemplo, critica la nueva arquitectura de su tiempo y reclama la apreciación del patrimonio construído en el pasado. En este sentido, su interés no se circunscribe a un estilo constructivo determinado. Así, en una casa de labranza, en una vieja casa, atisba la expresión valida de las tareas arquitectónicas que propone. Y, cuestión decisiva para los aspectos que estamos discutiendo, remarca que la construcción de edificios de tal naturaleza no implica el trabajo individual de un arquitecto, sino que responde al trabajo que han desarrollado generaciones. Generaciones de buenos artesanos cuya tarea, a grandes rasgos, estaba ya prescrita por la tradición de un oficio.

Junto a la consideración del trabajo artesanal, una de las cuestiones fundamentales de la obra de **Schultze-Naumburg** se refiere a la influencia de la gran ciudad en el campo, a las funestas repercusiones de la vida metropolitana en el ámbito rural. Lo que le interesa destacar, frente a una arquitectura de nuevos tipos que puede implantarse acá y allá, en cualquier sitio, son los valores de la arquitectura que hoy se denomina anónima. Por ello, las expresiones que él utiliza frecuentemente se refieren a conceptos como luminosidad **(Helle)**, comodidad **(Behaglichkeit)**, habitabilidad **(Wohnlichkeit)**, satisfacción o alegría **(Freude)**, integración de la construcción en el lugar **(Einfügung in die Situation**

Aunque en **"Kulturarbeiten"** exista una profunda preocupación por la conservación del medio natural, **Schultze-Naumburg** no es enemigo de los procedimientos técnicos necesarios para domeñar las fuerzas de la naturaleza pero, desde luego, el tratamiento del paisaje a partir de la técnica le produce temor: exige que las construcciones industriales se adapten al paisaje, como lo hicieron las murallas, los molinos o los diques en el pasado. En una palabra, está en contra del provecho inmediato que procura una explotación intensiva de los campos de cultivo. Por ejemplo, si se ha aconsejado al campesino que elimine los arbustos y matorrales que se encuentran en las lindes de sus propiedades, para así ganar terreno para sus cultivos de patatas, él insiste en que no debe hacerlo pues de lo contrario los pájaros ya no podrían anidar en ellos, lo que acarrearía la aparición de una plaga de insectos. En este sentido es en el que puede decirse que **Schultze-Naumburg** está abordando el problema de la **ecología**.

Schultze-Naumburg nos habla de un mundo que, en su época, aún se nos aparece intacto, pero en el que tampoco vislumbra los futuros peligros de la contaminación producida por la industria. Sus argumentaciones denotan una clara enemistad hacia la gran ciudad (**Groszstadtfeindlichkeit**), como lo hicieron, en efecto, los hombres del movimiento de la ciudad-jardín (**Gartenstadtbewegung**). Habla, igualmente, de la tradición perdida del buen trabajo artesanal, como lo

hicieron asímismo **Tessenow, Steinmetz, Jobst.** Y de la necesidad de que el trabajador mejore sus condiciones de vida (unas condiciones de vida degradantes como las que reunían las Mietskasernen), y pueda encontrar su hogar en una casa con jardín. En resumen: los **"Kulturarbeiten"** compendian, en cierto sentido, todos los anhelos de reforma de la época. Pero, también hay que decir que, **Schultze-Naumburg**, como hijo de su tiempo, acepta la técnica: es un entusiasta del ferrocarril y en su obra podemos encontrar, por ejemplo, al menos una de las edificios industriales que construyó **Peter Behrens** para la AEG. Como arquitecto, **Schultze-Naumburg** llevó a cabo una actividad consecuente con su teoría. Parte de su obra más temprana aparece recogida en el libro de **Muthesius, "Landhaus und Garten" (1907).** Sus casas nos remiten, como en el caso de **Muthesius,** a un nuevo concepto de vivienda burguesa, donde la espaciosidad, la claridad, la apertura de los espacios interiores y su adecuada y libre relación con el jardín, constituyen caracteres predominantes aunque, por supuesto, en ambos casos no se dé una investigación de nuevas formas. Así, **Schultze-Naumburg** es un elocuente seguidor del punto de vista arquitectónico consistente en hacer propia la actitud de los antiguos arquitectos para acometer, en el sentido de la tradición, las tareas del presente. Pero no se trata unicamente, en su caso, de aceptar que la arquitectura presente soluciones de validez universal aptas para cualquier momento y cualquier época, sino de recuperar, ante todo, el "gesto" de las construcciones antiguas reflejado en calles, muros, puentes, caminos, cursos de agua y terrenos. El "gesto" de la edificación antigua es convincente porque su expresión resulta instintiva. En cómo uno construyó, plantó o dió forma al medio natural ha quedado reflejado su ir, estar o asentarse sobre un territorio. En este sentido, **Schultze-Naumburg** pretendía alcanzar resultados basados en ese **"instinto originario de las formas constructivas"** por medio de la observación y del sentimiento de consonancia o simpatía (**Einfühlung**), también del análisis artístico. Su estudio también resulta significativo de una situación histórica: muestra lo que, bajo determinadas condiciones históricas, ya no es posible.

A diferencia de **Morris,** que siempre tuvo presente que solo una transformación básica de las estructuras sociales podía provocar también una renovación de la cultura estética, los hombres del **reformismo "guillermino"** se apartaron de este planteamiento. **Schultze-Naumburg** vio los síntomas de una enfermedad general: las tendencias al beneficio desenfrenado, el crecimiento exagerado de la gran ciudad, la transposición a las construcciones rurales de las características y prácticas propias de la metrópoli, la pérdida de los caracteres artesanales y rurales, la falta de consideraciones artísticas por parte de los ingenieros y arquitectos encargados de las oficinas de planeamiento, la pérdida del buen gusto, que antes se daba por supuesto, la presunción y falsa pompa en la arquitectura; pero, principalmente el dinero, el indigno dinero como único valor que determina todo. Así pues, clama por una vuelta a la reflexión o comtemplación, al carácter rural, del que piensa que el propio trabajador industrial envidia una gran parte, a un concepto moral y artístico del decoro, pero sin negar el progreso técnico y los afanes de reforma, a él ligados, del reformismo guillermino. Participa, en este sentido, de la **"crítica de la cultura"** contemporá-

nea, que alumbró esa reforma, y compartió, desde luego, el optimismo que animaba a los reformistas de la época de **Guillermo II** en Alemania. Las tareas que él propone, la conservación y protección del patrimonio natural y construído, en el sentido en el que lo deja planteado en sus **"Kulturarbeiten"**, tal y como lo hemos expuesto, las llevó a cabo la **"Heimatschutz"**, de la que fue, como sabemos, miembro fundador y presidente.

De la **"Heimatschutz"** surgieron muchos de los arquitectos que iniciaron un camino que les condujo a alinearse con las ideas del nacionalsocialismo: **Paul Ludwig Troost, Christian Loercher, Albert Gessner, Erich Blunck** y otros. Como asociación que se situó en la orilla derecha del movimiento de reforma, la **"Heimatschutz"** traza una línea continua que une muchas de las zonas de sombra del **"guillermismo"** (**"Wilhelminismus"**) con concepciones del nazismo. Pero, con todo, los **"Kulturarbeiten"** son, como poco, un síntoma de la situación, por lo que se refiere a la arquitectura y a las demás artes en la Alemania de los comienzos del siglo. Constituyen un intento de describir esa situación y de ponerla en claro. Y aunque tuvieron, como hemos observado, un tremendo éxito, éste quedó circunscrito a los círculos de la burguesía "ilustrada" o culta de la época (**"Bildungsbürgertum"**), y los mismos planteamientos de la **"Heimatschutz"** no escaparon a las críticas de comtemporáneos como **Hermann Muthesius**. Éste, que en 1917, como ya antes, defiende resueltamente la producción industrial en masa frente al trabajo artesanal como concepto inherente a una arquitectura adecuada a los tiempos modernos, se refiere en 1911 a la **"Heimatschutz"** con estas palabras bienintencionadas: "Ha conseguido en los últimos tiempos que, al menos, el público preste medio oído a las cuestiones arquitectónicas, aunque quizá de un modo indirecto. La palabra mágica, que ha resuelto la apatía, se llama **Heimatschutz**. El sistema de ideas de la **Heimatschutz**, tenemos que admitirlo felizmente, han llegado a ser un patrimonio general del pueblo, y tenemos la obligación de reconocer que el consenso que estas ideas ha extendido, supone una buena acción. Dentro de ese reconocimiento general de las ideas de la **Heimatschutz**, subyace al menos un importante compromiso: el reconocimiento, como claramente inadecuados, de los edificios que se han levantado en nuestra tierra en las últimas cinco décadas..."

Muthesius prosigue: "Aunque también muchos seguidores de la **Heimatschutz** se hayan hecho ilusiones, de momento, de que pueda sanarse el cuerpo enfermo de la arquitectura con el antídoto de la vuelta a 1830, a pesar de que también muchas administraciones públicas tomen por base el error de que es posible dar el visto bueno a un mal proyecto, aunque asímismo pueda suscitar recelo la labor dictatorial de cualquier consejero para la edificación, no debemos ocultar el vivo interés que estan cuestiones han encontrado en el gran público y que, puestas de relieve, han contribuído a subsanar muchas de las deficiencias de la arquitectura. Pero se puede añadir que, el **Heimatkunst**, es solo un sucedáneo de las auténticas cuestiones que afectan al arte. En ese su sentido pues, nos encontraríamos así en una situación de emergencia en la que deberían aceptarse recetas. Nada sería más peligroso que, desde un punto de vista parecido a ese, las exigencias artísticas más elevadas tuvieran que pasar a través de tales tentativas de salvación..." **(Hermann Muthesius:**

"Wo stehen wir?". Conferencia en la asamblea anual de la D.Werkbund. Dresde, 1911. Publicada en el Anuario de la D.Werkbund de 1912. Jena, 1912. pp.21-22. Citado por Julius Posener: "Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II." Prestel. Munich, 1979. p.196.)

Como ya se ha dicho, **Schultze-Naumburg** fue uno de los miembros fundadores de la Deutscher Werkbund, que tuvo efecto en el hotel "Vier Jahrhundert" de Munich el 5 de octubre de 1907, pero su posición dentro de ella, y la misma relación de la "Heimatschutz" con la DWB, no pudo por menos que ser problemática y contradictoria, si bien nunca distante, pues existieron siempre aspectos claramente coincidentes en los fines que se proponían ambas asociaciones. La conferencia antes referida de **Muthesius** es reveladora a este respecto, de un lado Muthesius expresa su reconocimiento a la labor ejercida por la "Heimatschutz", de otro expresa sin ambages una crítica en el sentido, como hemos visto, de que el "Heimatschutz" podría representar sólo "un sucedáneo de las auténticas cuestiones que afectan a la sensibilidad artística". En la polémica y debate consiguientes suscitados por la conferencia de Muthesius, en el que intervienen personajes como **Cornelius Gurlitt o Karl Schäfer ("Wechselrede über äesthetische Fragen der Gegenwart"**, en "Jahrbuch", Anuario de la Werkbund, Jena 1912), se plantea como cuestión central, en efecto, "determinar en cualquier caso, si se pretende hacer de la "Heimatkunde" y la "Heimatschutz" un obstáculo para el desarrollo constructivo y el progreso de las formas de una época". En el caso de **Karl Schäfer**, por ejemplo, se quieren diferenciar los objetivos de ambas asociaciones pues, frente a los de la "Heimatschutz", los de la Werkbund representan el progreso, "un desarrollo avanzado de nuestras concepciones, que ya no descansan en las propias del arte de 1830", ya que "los fundamentos de su actividad suponen todo aquéllo que necesitamos para el futuro de nuestra arquitectura" **(6)**.

Para **Sebastian Müller ("Kunst und Industrie. Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur". Hanser, Munich 1974. pp.75-76)**, lo que **Schultze-Naumburg** valoraba como positivo en la tradición y, desde luego, en el "Biedermeier", queda explícitamente subrayado en su siguiente frase, que se postula como una proclama: "¡Qué gusto, qué agrado y qué autenticidad existe en la expresión de una casa, que desde la puerta a la última teja, prescinde por completo de toda decoración!". Así, este concepto de purismo, que define también una idea de sinceridad constructiva, sería inherente según **Schultze-Naumburg** a todo objeto que, "dentro de su forma de ser más perfecta, sirve a sus fines... expresándose esa perfección consecuentemente en su forma externa"; un concepto por tanto cercano a aquél de objetividad (Sachlichkeit), que encontramos en Riemerschmid y Muthesius. Pero la diferencia estribaría, en efecto, en que "**Schultze-Naumburg** aconseja para la arquitectura de su época, por lo que a la casa, y a la casa alemana en particular se refiere, que ésta "parta de nuestra casa de finales del siglo XVIII y principios del XIX y se adecúe a las circunstancias cambiantes de nuestro tiempo". Como ya **Wilhelm von Bode** constató, queda así explícita la relación existente entre "Heimatschutz y estilo Biedermeier". En tanto que **Riemerschmid** cultivó una suerte de tradicionalismo artesanal, que le lleva a elaborar formas propias de

una artesanía de carácter burgués, mientras el mismo **Tessenow** llevó hasta las últimas consecuencias su idea de una arquitectura esencial apoyada sobre bases artesanales, alcanzando nuevas soluciones formales, la obra de **Schultze-Naumburg** se resuelve dentro de un eclecticismo anclado en soluciones tradicionales que proceden del Biedermeier" **(7)**.

En torno a 1907 suenan también, pues, las argumentaciones en favor de un conservadurismo formal dentro de la Heimatschutz, sencillamente como la ingenua consecuencia de una convicción de carácter nacional-conservador, de reivindicación de un cierto "decoro" necesario en todos los ámbitos de la sociedad, que se considera perdido y se desea recobrar, tal como expresan las palabras de **Schultze-Naumburg** en ese momento: "En verdad, yo consideraría una falta o defecto que la Heimatschutz, como tal, entendiera sus tareas sólo en la línea de la expresión del más moderno lenguaje formal. Por el contrario, a mí me parece que su gran fuerza ha de apoyarse en aquellos anhelos que desean preservar las formas naturales que nos han sido trasmitidas por nuestra cultura, cuyo sentido no ha cambiado, es decir y por hablar de nuevo de algo concreto, en particular los valores que albergan nuestras casas. No se trata de copiar los modelos antiguos por completo pues, en múltiples aspectos, han cambiado los requerimientos y las concepciones, pero uno quiere volver a encontrar en ellas lo acostumbrado, lo íntimo y familiar, para no sentirse incómodo en medio de un ambiente frío y extraño". (**"Aufgaben des Heimatschutz"** —"Tareas de la Heimatschutz", conferencia pronunciada en el Congreso de Mannheim dedicado a la Protección del Patrimonio Monumental de 1907 y publicada en el nº 39 del "Flugschrift zur äesthetischen Kultur", p.5).

Precisamente, y a propósito de la idea encerrada en las líneas anteriores, **Sebastián Müller** señala acertadamente: "La confortabilidad alemana entendida aquí desde la idea de comunidad, que en todo caso supone un enmascaramiento, como compromiso surgido a partir de una reivindicación no satisfecha del sujeto, implica más bien la reivindicación de una emancipación intelectual no consumada. Pero, en último término, no es mérito de **Schultze-Naumburg** que pudiera realizarse como norma social, con todas sus espantosas consecuencias, dentro del nacionalsocialismo. A partir de 1926, **Schultze-Naumburg** radicaliza su teoría, comienza a fundamentar sus ideas en un conservadurismo de índole nacionalista y racista. La Heimatschutz, que a partir de ese momento fue uno más de los exponentes que representaron "el arte de la sangre y de la tierra", la restauración como principio (o más bien, diríamos nosotros utilizando las bellas palabras de Julius Posener, el restablecimiento de lazos sociales que implicaban la conquista de nuevos vínculos,... un camino, el de la utopía reaccionaria, que venera las obras del pasado, porque pertenecen al pasado, y que desea, y seguirá deseando, volver a recobrar esos lazos sociales, de los que puedan salir nuevas obras,... una crítica social,-enmarcada pues, como se puede ver, claramente, en la referida "crítica de la cultura"-, y que como ella misma preconizaba, aunaba el conservadurismo y las formas revolucionarias) **(8)**, a partir de 1926 la Heimatschutz (se nos estaba diciendo), ya ni tan siquiera pudo salvar las apariencias del último brillo emanado de su idea de Sachlichkeit". (**Sebastian Müller, "Kunst und Industrie"**; p.76).

Schultze-Naumburg después de 1926 y la "Kampfbund für deutsche Kultur" (KDK o "Liga de combate por la cultura alemana").

Paul Schultze-Naumburg se mantuvo activo, después de la guerra, sobre todo a partir de 1926, en consonancia con su militancia como miembro del NSDPA (Partido Nacionalsocialista), como mecenas del agitador del movimiento "Blut-und-Boden" ("Sangre y Tierra"), **Walter Darré** (más tarde Reichsbauernführer) y del teórico del racismo dentro del movimiento nazi, **Hans F.K.Günther**. En este período decisivo para el desarrollo de la "nueva arquitectura", de la arquitectura de vanguardia, el acontecimiento de la construcción de un barrio experimental de prototipos de vivienda en Stuttgart, explicita bien a las claras la lucha de contrarios que en ese momento se estaba librando en el campo de la arquitectura, batalla en la que, por supuesto, **Schultze-Naumburg** representó un papel significativo. Cuando en 1925 la dirección de la Deutscher Werkbund encarga a la presidencia del círculo de estudios (Arbeitsgemeinschaft) de Würtenberg la preparación de una exposición dedicada a la temática específica de la vivienda (Die Wohnung), las fuerzas en conflicto entran en escena. La vehemente protesta de **Paul Bonatz** contra la concepción urbanística de **Mies van der Rohe**, aparece por vez primera expuesta en un artículo del "Schwäbischer Kurrier" de 26 de mayo de 1926: "Se tiene la sensación de que con la Siedlung de la Werkbund en el Weissenhof, se expone a la ciudad al peligro de una aventura. El temor se acentúa cuando se observa el primer proyecto de **Mies van der Rohe**. El plan es "unsachlich",... se nos viene a la memoria antes un extrarradio de Jerusalén que un conjunto de viviendas pensadas para Stuttgart". Incluso **Bonatz** llega a proponer un concurso restringido, que debía confrontarse con el planeamiento ya existente, pero lo cierto es que todos los intentos de mediación entre él y **Mies** fueron vanos y, a pesar de las duras críticas, la Siedlung finalmente se construye, concluyéndose en 1928.

En la polémica suscitada, resulta lógico entender que, tanto **Paul Bonatz** como **Paul Schmitthenner**, que pertenecían a la Werkbund, no pudieran ver, en todo el proceso que condujo a la exposición, sino una provocación a los planteamientos conservadores que ellos defendían, en cuanto que, como principales representantes de la "Escuela de Stuttgart»" y arquitectos de gran prestigio, el evento había de realizarse en su propia ciudad. El suceso precipitó su abandono de la Werkbund, decisión a la que se sumaron otros arquitectos conservadores, y la consiguiente creación del grupo "Der Block", por oposición a los puntos de vista del grupo berlinés de arquitectos progresistas "Der Ring", entre los que se encontraban **Bruno Taut, Walter Gropius, Hugo Häring** y, por cierto, **Heinrich Tessenow**. Entre los siete signatarios del manifiesto fundacional del grupo "Der Block", firmado en Munich en 1928, encontramos a **Bestelmeyer, Blunk, Bonatz, Gessner, Schmitthener, Seeck, Stofreggen** y, precisamente, a **Schultze-Naumburg**. En el contexto de los acontecimientos políticos que van a desembocar en 1933, en Alemania, en la ascensión de **Hitler** al poder, no deja de resultar coherente que las actividades del "Block" las asumiese en la práctica la "Kampfbund für deutsche Kultur" ("Liga para la defensa de la cultura alemana"), fundada el 26 de febrero de 1929 por **Alfred Rosenberg**.

Las bases de la propaganda nazi contra la nueva arquitectura comenzaron a asentarse, en efecto, en torno a 1928, difundiéndose a gran escala por medio del periódico del partido "Völkischer Beobachter", editado, por supuesto, por el mismo **Rosenberg** que no era, desde luego, el único responsable de su política editorial, pues dado el interés que Hitler le prestó desde su aparición, **Goebbels** tomó parte activa en la línea editorial del mismo. Apoyándose en una organización como la "Kampfbund für deutsche Kultur" (KDK) y en un órgano de expresión como el "Völkischer Beobachter", **Rosenberg** inició una serie de campañas furibundas de desprestigio de personalidades del mundo de la cultura, del arte y, por ende, de la arquitectura, que se habían significado durante los años anteriores de la República de Weimar por sus posturas progresistas, pacifistas, o que habían, sencillamente, desarrollado un arte de vanguardia. Asi ocurrió por ejemplo, entre muchos otros, con **Ernst Toller, Kurt Tucholsky, George Grosz, Kurt Weill, Max Reinhardt, Karl Kraus o Walter Hasenclever** (véanse a este respecto los datos y especificaciones contenidos en: Barbara Miller-Lane, "Architecture and Politics in Germany. 1918-1945". Harward University Press, Cambridge-Massachusetts 1968. pp. 148-152).

Con todo, no es hasta 1930 que la KDK adopta posturas más radicalizadas, debido al peso que en su política adquiere la presencia de dos personas como **Richard Walter Darré y Wilhelm Frick**, introduciendo tendencias en el pensamiento nazi que no se habían defendido con anterioridad como doctrina oficialmente asumida. Nos estamos refiriendo al hecho cierto de la existencia de determinadas valoraciones positivas que se publican en el "Völkischer Beobachter" acerca de las ventajas que proporciona la técnica moderna, acerca de las bondades del espíritu técnico de la Sachlichkeit, que se refieren en algún caso, por ejemplo, a la moderna vivienda construída según métodos estandardizados, a algunas experiencias de **Walter Gropius, Martín Wagner o Ernst May**, o a la glosa de la gran ciudad, probablemente influenciadas, como observa **Barbara Miller-Lane**, por la admiración que Hitler sentía por las metrópolis, expresada en sus escritos y discursos, y a lo que seguramente no era ajeno la propia intervención de **Goebbels** que, aunque pueda parecer sorprendente, se significó por representar entonces el talante más liberal en el campo de la cultura artística dentro de las distintas corrientes nacionalistas que formaron el sustrato de la ideología nazi. Por lo demás, como veremos más adelante, a partir de 1933, convertido ya en ministro de Propaganda, liquidó todo asomo de divergencia, dentro de esas distintas corrientes, acerca de su política cultural, lo que hizo caer en desgracia a muchas de las personalidades que habían trabajado por la vivificación de las raíces nazis en sus comienzos, como fue el caso precisamente del mismo Rosenberg, de **Schultze-Naumburg** o, desde posturas probablemente más merecedoras de respeto, de **Paul Schmitthenner. Darré** introdujo por medio de su actividad en la Kampfbund, una fuerte tendencia antiurbana en el pensamiento y la propaganda nazi, conocida por la expresión "Blut und Boden", y como experto en agronomía y ganadería llegó a desarrollar dentro del partido actividades de cierta relevancia alentado por la admiración que sentía Himmler, el jefe de las SS, por sus teorías acerca de la raza y de los procedimientos naturales, aplicados en el mundo animal, para conseguir

una mejor selección natural de la misma. Pero su doctrina de "Blut und Boden" no llegó nunca a conquistar el reconocimiento de la totalidad de los jerarcas nazis, y mucho menos el de **Goebbels**.

El antiurbanismo o, mejor, la "Stadtfeinlichkeit" o "enemistad a la ciudad" de **Darré** estaba en consonancia con el tipo de ataques que **Schultze-Naumburg** había llevado a cabo contra la nueva arquitectura. Precisamente, cuando la propaganda de la Kampfbund comenzó a centrarse en el ámbito de las artes, **Schultze-Naumburg** se convirtió en su portavoz. Pero no fueron ni **Rosenberg** ni **Darré**, quienes introdujeron a **Schultze- Naumburg** en el partido nazi, sino **Wilhelm Frick**, el primer miembro del partido que alcanzó rango de ministro, en un gobierno regional, concretamente en el gobierno de coalición que se formó entre varios partidos a partir de 1930 en el Land de Sajonia.

Como encargado de las carteras de interior y educación, **Frick** comenzó por disolver la escuela de arquitectura de **Otto Bartning** en Weimar, que había ocupado la sede de la Bauhaus cuando ésta tuvo que trasladarse a Dessau, proponiendo para su dirección, al tiempo que hacía caso omiso de los candidatos propuestos por otras instancias conservadoras, a **Schultze-Naumburg**. La nueva escuela creada por éste, concentró las enseñanzas de pintura, artes aplicadas y arquitectura, pero su cargo duró poco más de un año: la política de **Frick**, consistente en purgas políticas, difusión de propaganda racista, la violación sistemática de leyes estatales y federales y nombramientos como el de **Hans F.K. Günther** para una cátedra en Jena, le retiraron el apoyo, en abril de 1931, de los demás partidos del ala derechista de la coalición. Unos meses más tarde también **Schultze-Naumburg** fue destituído de su puesto.

Como indica **Miller-Lane**, la política de **Schultze-Naumburg** en ese su nuevo cargo, fue casi por entero destructiva. A instancias de él, fueron censuradas las pinturas de **Barlach**, **Kandinsky**, **Klee**, **Schlemmer y Schmidt-Rottluff**, y retiradas de su exposición pública; asimismo los murales de **Schlemmer**, pintados en las escaleras de la Bauhaus, fueron cubiertos con otras pinturas, muchos de los profesores de la etapa de **Otto Bartning** expulsados, para ser llamados a formar parte del nuevo profesorado arquitectos de la Escuela de Stuttgart, que habían sido alumnos de **Bonatz** o **Schmitthenner**.

Es en este período, muy tempranamente, cuando la Kampfbund comenzó a publicar los escritos de **Schultze-Naumburg** (así, "Deutsche Kunst und Rasse" ("Arte alemán y Raza") que aunque anónimo, se corresponde textualmente con el discurso pronunciado por él en el Congreso de la sección de Turingia del DNVP (Deutschnationale Volkspartei o Partido Popular Nacional Alemán), celebrado en Weimar en 1930: "Idioten und Dirnen" ("Idiotas y prostitutas").

Convertido en el principal portavoz de la Kampfbund para cuestiones artísticas, **Schultze-Naumburg** comenzó, a partir de ese momento, a desplegar una intensa y virulenta campaña contra la nueva arquitectura, fundando una organización filial de la Kampfbund, llamada "Kampfbund deutscher Architekten und Ingenieur" (KDAI) (Liga de combate de los arquitectos e ingenieros alemanes), que desarrolló sus actividades bajo su dirección y la de **Gottfried Feder**. La intensidad de las campa-

ñas de la KDK, alcanzó su punto más alto durante el significativo año de 1933: en este año fundó una nueva revista, para la que requirió la colaboración de arquitectos tan prestigiosos como **Theodor Fischer, Fritz Schumacher o Fritz Höger**, y organizó una serie ininterrumpida de reuniones públicas que, con **Rosenberg y Feder** a la cabeza, concitaron un cada vez mayor interés público y la intervención de los arquitectos conservadores en contra de la arquitectura de vanguardia, entendida como representativa del "bolchevismo cultural" introducido durante la década anterior en el "alma alemana" (conviene recordar a este respecto, que ya en 1926, en los tomos "ABC des Bauens" —"ABC de la construcción"—, **Schultze-Naumburg** había publicado escritos racistas, de carácter "völkisch"): "La Kampfbund dio inicio a su campaña de propaganda contra la nueva arquitectura a comienzos de 1931, cuando **Schultze-Naumburg** comenzó a desarrollar una serie de conferencias tituladas "La batalla por el arte". **Schultze-Naumburg** pronunció esta serie de conferencias en seis de las principales ciudades de Alemania durante el curso de ese año, y su gira contribuyó más que ninguna otra de las actividades de la Kampfbund a la notoriedad de ésta. En general, las conferencias repetían los argumentos que **Schultze-Naumburg** había expuesto años antes en "Kunst und Rasse" ("Arte y Raza") y "Das Gesicht des deutschen Hauses" ("El rostro de la casa alemana"), pero poniendo aún más énfasis en algunos elementos de sus concepciones más tempranas... su método comparativo se extendió entonces al ámbito del debate arquitectónico, contraponiendo vistas de modernos bloques de apartamentos conservados en mal estado con diapositivas de catedrales góticas por un lado y con imágenes de casas proyectadas por **Schmitthenner** por otro... Las conferencias de **Schultze-Naumburg** produjeron una gran repercusión allí donde se dieron, generalmente en universidades o Escuelas Técnicas Superiores, que llenaron hasta rebosar los salones de actos de mayor capacidad" **(9)**.

Siguiendo el ejemplo de **Schultze-Naumburg**, muchos otros arquitectos, como **Schmitthenner, Bestelmeyer** o el suizo **Alexander von Senger**, integrados en la Kampfbund, dieron conferencias bajo sus auspicios desde comienzos de 1931 y hasta la primavera de 1933. Todos ellos continuaron, por supuesto, planteando sus propios y característicos argumentos contra la nueva arquitectura que, a menudo, eran muy diferentes de los de **Schultze-Naumburg**.

El caso de **Schmitthenner**, por ejemplo, es muy sintomático para entender la batalla que, entre posiciones ideológicas distintas, acerca del arte y la arquitectura, tuvo lugar dentro de la lucha por el poder cultural en el interior del partido nazi. En 1934, cuando publica "Das Baukunst im Neuen Reich" ("La arquitectura en el nuevo Reich"), un texto que recoge sus posiciones contrarias tanto al historicismo como a la arquitectura de vanguardia, (y que supone un canto de esperanza ante la posibilidad, con la llegada de un "albañil desconocido", en explícita alusión a Adolf Hitler, de "reconstrucción" de un magnífico edificio antiguo -el Reich alemán- echado a perder por la ultima generación), sus diferencias con la política oficial en el campo de la arquitectura ya eran patentes en su conciencia y además la dirección de esa política se había confiado a otros. En el contexto del debate público sobre las artes que promovieron los jerarcas nacionalsocialistas

acerca de qué arte oficial debía implantarse, y en concreto de qué arquitectura, la postura que sostuvo **Schmitthenner** en defensa de sus posiciones fue, con toda seguridad, la más independiente y la de mayor dignidad, lo que le hizo enfrentarse tanto con **Rosenberg** como con **Goebbels**, enfrentados a su vez ya desde el principio.

En efecto, la batalla entre posiciones ideológicas distintas sobre arte y arquitectura se explicita claramente observando la lucha por el poder cultural que sostienen éstos dos últimos. **Rosenberg** esperaba transformar la "Kampfbund", antes que en un órgano del partido, en un aparato que fuese el más firme defensor del establecimiento de una organización de gobierno única para el control de los asuntos culturales, pero cuando se creó esa organización, la "Reichskulturkammer", se colocó bajo la autoridad del ministro de Propaganda, es decir de **Goebbels**, rehusando hacer éste un uso extensivo de la misma para el control de una cultura "völkisch".

En el proceso de la lucha por el poder, los dos se atacaron repetidamente y expresaron en público concepciones muy diferentes acerca de los objetivos de la política cultural del régimen. En los comienzos de éste, **Goebbels** llegó a extender invitaciones a determinados artistas, considerados más o menos modernos, para que colaborasen con los nazis. Es el caso de nombres como los de **Stefan George**, **Thomas Mann**, **Richard Strauss**, **Fritz Lang**, **Emil Nolde**, **Erich Heckel**, **Karl Schmitt-Rottluff** o, en el campo de la arquitectura, de **Peter Behrens** o **Mies van der Rohe**. Incluso después de que la Unión Estudiantil Nacionalsocialista se manifestase a favor de un expresionismo de raigambre nórdica, defendiendo a grupos como "Die Brücke" o "Der Blaue Reiter", **Goebbels** siguió fomentando un cierto vanguardismo, de suerte que **Hitler**, azuzado por **Rosenberg**, se sintió obligado a censurar en sus discursos de 1933 estos ramalazos de libertad creativa. Así hasta llegar a su discurso de Nuremberg, en el congreso nazi de 1934, donde atacó asimismo a los predicadores "völkisch", demasiado retrógados segun él como para formar parte de la nueva revolución alemana, tratando de mediar, sólo aparentemente, en la confrontación **Rosenberg** —al que tachaba de fanático— **Goebbels**. A partir de entonces, la suerte de muchos de los hombres de la Kampfbund, de los más recalcitrantes como **Rosenberg o Schultze-Naumburg**, o de los más independientes, como **Schmitthenner**, estaba echada.

En el caso de **Schmitthenner**, por ejemplo, no hace falta más que recorrer los avatares de su esforzada biografía para constatar que, a partir de la toma del poder por **Hitler**, sus diferencias con el régimen se hacen cada vez más profundas y patentes. Cuando la Kampfbund atacó a **Hans Poelzig**, entonces director de las "Vereignite Staatschulen für Architektur, Malerei und Kunstgewerbe" ("Escuelas integradas de arquitectura, pintura y artes aplicadas"), a causa de su amistad con **Martin Wagner** y **Walter Gropius**, el ministro **Rust** obligó a dimitir al arquitecto berlinés, reemplazándolo por **Schmitthenner**, a instancias precisamente, de la KDK. **Schmitthenner** asumió el cargo instado asimismo por la KDK, pero dimitió muy pronto, ya en el mismo verano de 1933, disgustado por la campaña denigratoria, llena de calumnias e infamias seguida,

además de contra **Poelzig**, contra **Bruno Paul**. Es entonces también cuando rechaza la oferta de un puesto docente en la T.U. de Berlin-Charlottenburg, puesto ligado a la promesa de un cargo como asesor en el Ministerio de Cultura. De esta suerte, decide premanecer en Stuttgart, tomando partido en 1934, junto a **Fischer** y **Bonatz**, contra los proyectos presentados por **Ludwig Troost**, por encargo de **Hitler**, para la transformación de la Königsplatz de Munich como lugar consagrado a los caídos por el movimiento nacionalsocialista.

De la caída en desgracia de algunos de los hombres que habían alentado la "Kampfbund", da fe el hecho de que entre noviembre de 1933 y 1935 la "Kulturkammer" se hiciese cargo de todas las funciones de aquélla, absorbiendo instituciones como la BDA (Asociación de arquitectos alemanes) y la misma Werkbund. Porque si bien es cierto que **Goebbels** hizo a **Eugen Hönig** presidente de la "Reichskammer der bildenden Künste" (RDBK), integrada en la "Kulturkammer", y a **German Bestelmeyer** miembro del consejo de gobierno de toda la organización (Reichskultursenat), no lo es menos que **Schmitthenner y Lörcher** fueron destituídos de sus cargos en la RDBK en 1935, después de que la estructura legal de la Cámara se completase, y ni **Senger**, ni **Nonn**, ni **Schultze-Naumburg** obtuvieron jamás cargo alguno en la organización. La gran mayoría de los comisarios de **Goebbels** para el control artístico del régimen fueron "hombres nuevos", ni profundamente implicados en las actividades anteriores de la "Kampfbund", ni estrechamente asociados a la tradición historicista.

Como señala **Barbara Miller-Lane**, "De igual modo que la estructura del control arquitectónico en el Tercer Reich y que el propio programa de edificaciones nazis, la propaganda referida a cuestiones de arquitectura representó un compromiso entre propuestas e ideas contradictorias. Los pocos edificios "ideologicamente" explícitos y a los que se otorgó una gran preeminencia, reflejaban dos ideas conflictivas, implícitas en el carácter de la nueva sociedad. Los edificios monumentales, definidos por **Hitler** como símbolos de una "vida altamente heróica", se entendieron como reflejo del poder del dictador, y de su moderno estado, sobre las masas. Este punto de vista resultó totalmente incompatible con el concepto que representaban las Kleinsiedlungen y los estilos populares, que simbolizaban los valores individuales de una sociedad preindustrial, más acorde con los ideales de los hombres de la Kampfbund y con las ideas de los críticos más tempranos de la nueva arquitectura. Pero la propaganda nazi no sólo ignoró este conflicto, sino que en seguida dio publicidad a otro tipo de arquitectura producida después de 1933, elogiándola a menudo como continuadora de la obra de los arquitectos más radicalmente antimodernos de los años veinte. La excepción a esta línea crítica adoptada, fue la arquitectura historicista de los primeros críticos a la arquitectura de vanguardia. Pero éste, un «revival» del historicismo surgido en Alemania en torno a 1910, no constituyó, de hecho, un movimiento que alcanzase dimensiones considerables bajo el nuevo régimen. **Schmitthenner**, **Schultze-Naumburg**, y otros miembros de la escuela de éste, solo realizaron una serie de pequeñas obras menores y fueron casi totalmente ignorados por la prensa nazi".

Algunos datos pueden ilustrar el fin de una ilusión que, en efecto, como consumación de unos ideales de vida trasladados a la arquitectura, albergaron arquitectos como **Schmitthenner y Schultze-Naumburg** (aunque aquél desde presupuestos diferenciados a los de éste), y que en definitiva no se consumaron: en 1933, la reorganizada Werkbund, la Werkbund ya nazificada, decidió construir una nueva Siedlung cerca de la Weissenhof, como contraposición a los valores encarnados por ésta. El proyecto, llamado "Siedlung Kochenhof", se entendía como el primer ejemplo de una arquitectura nazi y se llevó a cabo en construcción de madera bajo la dirección de **Schmitthenner**. Pero cuando la Siedlung se terminó en 1934, la Werkbund, como institución hasta cierto punto autónoma, la "Kampfbund", y el mismo **Schmitthenner**, ya habían perdido el favor del régimen y la Siedlung no recibió publicidad oficial alguna. La idea de una Siedlung que pudiera aparecer como una permanente exhibición de la política de vivienda nazi, se hizo realidad sin embargo con la "Siedlung Ramersdorf", construída en 1934 en la periferia sudeste de Munich. El "Völkischer Beobachter" publicó una edición especial con comentarios e imágenes, recordando la Weissenhof y describiendo la Ramersdorf como representativa de "la futura morada alemana".

La "ley suave en el arte", defendida desde siempre por **Schmitthenner**, y enunciada publicamente como título de su conferencia en la Universidad de Friburgo en 1941, ya en plena Segunda Guerra Mundial, conferencia releída en Potsdam en 1942 ante **Tamms** y el círculo de los más estrechos colaboradores de **Speer**, no significaba más que la reafirmación de su credo arquitectónico y su desacuerdo público y explícito con la idea de arquitectura oficial que se había ido imponiendo. La conferencia, en efecto, fue replicada por un artículo de **Tamms** titulado "Das Grosse in der Baukunst", cuyo manuscrito envió por carta al mismo **Schmitthenner** y que éste le rogó, en caso de publicación, que acompañase de la referencia a su intervención en Potsdam a fin de evitar malentendidos. El texto, sin atender al ruego de **Schmitthenner** y con un último apartado "La ley dura en la arquitectura", se publicó finalmente en uno de los números de la revista de **Albert Speer**, "Die Baukunst", suplemento de la oficiosa "Kunst im deutschen Reich". En todo caso, **Tamms** respondió a **Schmitthenner** solamente en mayo de 1944, y por medio de una carta redactada en términos muy graves y amenazadores.

Por lo que se refiere a **Schultze-Naumburg**, por ejemplo, es significativo que cuando el departamento de **Nonn** en el Ministerio de Finanzas prusiano publicó la colección de ilustraciones "Bauten der Bewegung»" ("Construcciones del Movimiento", Berlín: Zentralblatt der Bauverwaltug, 1938), **Speer** tratase de impedir su publicación debido a que "ponía demasiado énfasis en la obra de **Schultze-Naumburg**".

Schultze-Naumburg, el creador del "Heimatschutzbewegung", movimiento que como tantos otros de su época nutre sus raíces de un pensamiento utópico desparramado en multitud de propuestas que se postulan como visiones cargadas de un futuro, en gran medida realizado en su país, Alemania; movimiento que, en efecto, resulta inescindible de los anhelos de reforma del período guillermino, moría en Weimar, en 1949, a la edad de 80 años.

NOTAS

(1) Citado en las memorias no publicadas de Schultze-Naumburg, según afirma Norbert Borrmann en la p.62 de su monografía, "Paul Schultze-Naumburg, 1869-1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich", Essen 1989. (Cfr.: Harmut Frank, "Heimatschutz und tipologisches Entwerfen. Modernisierung und Tradition beim Wiederaufbau von Ostpreussen 1915-1927". En: AA.VV:, "Reform und Tradition". Edición de Vittorio Magnano-Lampugnani y Romana Schneider. Gerd Hatje, Stuttgart 1992. p.115 y p.129, nota 80).

(2) Hugo Conwentz fue director del Museo de Ciencias Naturales de Danzig y a partir de 1906 ocupó, también como director, un cargo estatal en un organismo para la protección del patrimonio natural en Prusia. En 1900 había ya editado una memoria titulada "Die Gefährdung der Naturdenkmäler und Vorschläge zu ihrer Erhaltung" que reeditó repetidas veces la Heimatschutz. (Cfr.: Harmut Frank, op. cit., p.115 y p.129, nota 73).

(3) Otros textos de Ernst Rudorff, que explican la sintonía de su pensamiento con los anhelos reformistas de la época son, aparte de "Heimatschutz", ya citado, "Über das Verhältnis des modernen Lebens zur Natur" ("Sobre la relación de la vida moderna con la naturaleza"), Preussische Jahrbücher, marzo 1880, pp.261-276, y "Der Schutz der landschaflichen Natur und der geschichtlichen Denkmäler Deutschlands" ("La protección del paisaje natural y de los monumentos históricos de Alemania"), publicación de una conferencia pronunciada en Berlín en 1892. (Cfr.: Harmut Frank, po. cit. pp.115-116 y 129, notas 77-78-79).

(4) Paul de Lagarde, en realidad Paul Bötticher, profesor orientalista, preconizaba la idea de una iglesia evangélica nacional como instrumento de lucha por la "Kultur". En su obra "Deutsche Schriften" ("Escritos alemanes", 1886), elaboró un concepto de antisemitismo que arraigó profundamente en amplios estratos sociales del país. En 1888 publicó un trabajo de título, "Juden und Indogermanen"

(Cfr.: Hermann Glaser, "Bildungsbürgertum und Nationalismus. Politik und Kultur im wilhelminischen Deutschland", dtv, Munich 1993

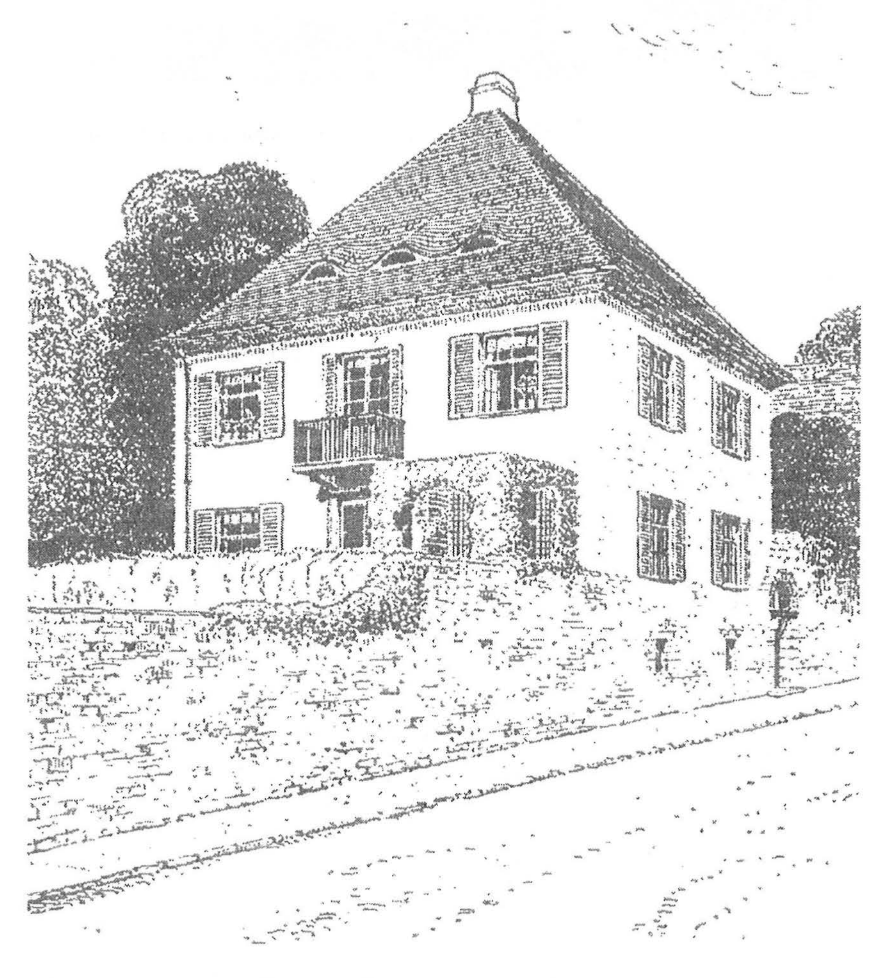
(5) Véase al respecto el precioso texto de Julius Posener, "Kulturarbeiten", uno de los capítulos de su enciclopédica obra: "Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II" ("Berlín en el camino hacia una nueva arquitectura. La época de Guillermo II"). Prestel, Munich 1979. pp.191-222.

(6) Cfr.: Sebastian Müller, "Kunst und Industrie. Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur". Hanser, Munich 1974. pp.74-76.

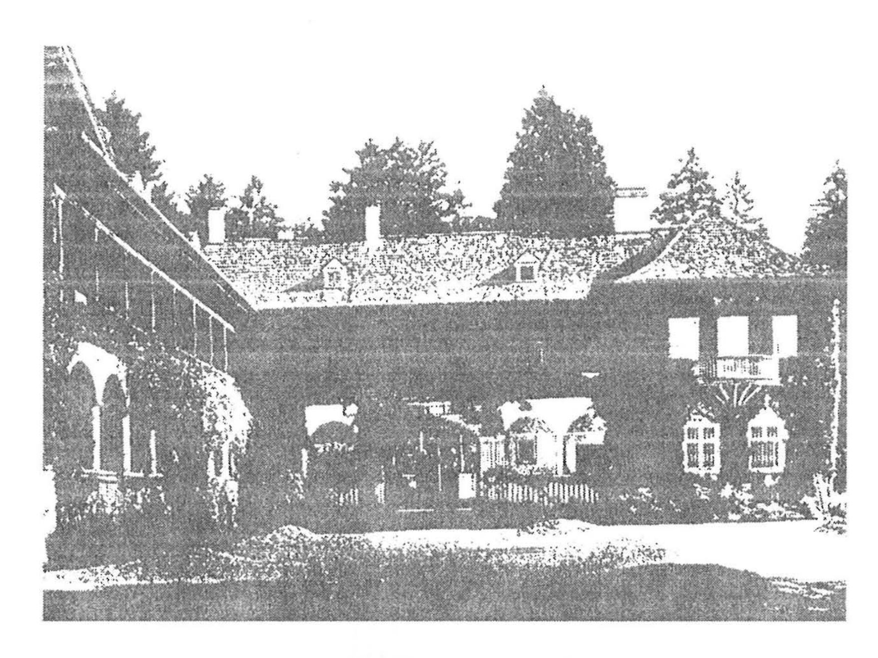
(7) Se denomina con el término Biedermeier al arte, y la cultura en general, de la burguesía alemana, austríaca, danesa, que se desarrolla entre 1815 (Congreso de Viena) y 1840, año de comienzo de las revoluciones en Europa. Un arte y una cultura que plantean un cambio en la sociedad fundamentado en una serie de valores, como la virtud y la bondad burguesas, en cuanto medio para vivir con sencilla alegría una realidad en la que cobraba importancia la idea de "la grandeza existente en las cosas pequeñas". Los ambientes y personajes descritos, por ejemplo, en las novelas del escritor suizo Adalbert Stifter (el escritor preferido, por otra parte de Paul Schmitthenner, del que toma prestado su noción de "ley suave en el arte"), son una buena muestra de esa realidad y de esa cultura.

(8) Cfr.: Julius Posener, "Kunstwerke" ("Obras de arte"). En: Anales de Arquitectura, nº 6, Valladolid 1995. p.164. (Traducción de José Manuel García Roig, del texto original: Julius Posener, Aufsätze und Vorträge 1931-1980". Fried. Vieweg und Sohn. Braunschweig/Wiesbaden 1981. Bauwelt-Fundamente nº 54-55. pp.311-322).

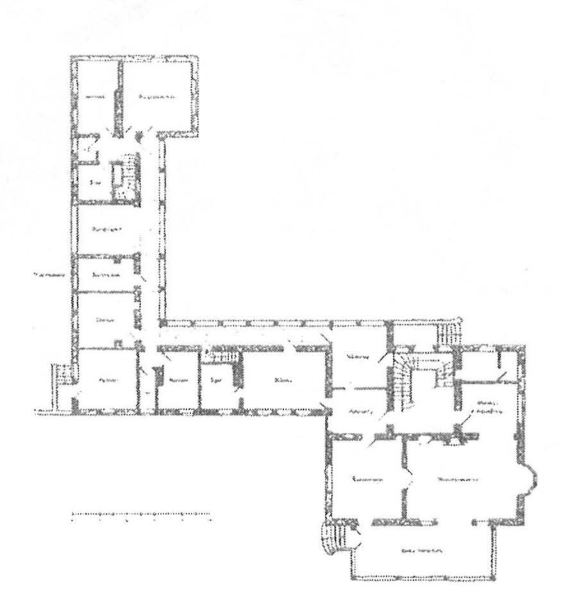
(9) Cfr.: Barbara Miller-Lane, "Architecture and politics in Germany. 1818-1945". Harward University Press, Cambridge-Massachusetts 1968. pp.159.



Vivienda unifamiliar en la ciudad-
jardín de Rechenberg en Bad Kösen.



Casa de campo Rindbach. El patio.



Casa de campo Rindbach en el lago Gmundener. 1912. Una de las pocas plantas "libres" del arquitecto.

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG
(1869, Almrich- 1949, Weimar)

Datos biográficos

1893 Estudios de pintura en la Kunstakademie de Karlsruhe.

1893-1897 Actividad en Munich como pintor; escuela privada de pintura; miembro de la Sezession de Munich; colaborador de la revista "Der Kunstwart" editada por Ferdinand Avenarius.

1902 Comienzo de la publicación de "Kulturarbeiten" en 9 tomos, hasta 1917.

1903 Traslado a Saaleck cerca de Bad Kösen (Turingia)

1903 A partir de este año, docencia como profesor de teoría del color (Farbenlehre) en la Escuela de Arte del Gran Ducado de Sajonia (Groszherzoglich Sächsischen Kunstschule) de Weimar; fundador de los Saalecke Werkstätten (Talleres Artesanales) GmbH.

1903 Desde este año, y hasta 1940, incesante actividad como arquitecto y diseñador de espacios interiores y jardines; innumerables proyectos de palacios, haciendas, casas de campo, villas, edificios fabriles y administrativos asi como de Siedlungen.

1904 Fundador y primer presidente de la "Heimatschutz" ("Liga para la protección de la tierra patria")

1905 Publicación de "Entstellung unserer Landschaft"

1907 Cofundador de la "Deutscher Werkbund"

1928 Cofundador de la Asociación de arquitectos "Der Block" y de la Asociación nacionalsocialista "Kampfbund für deutsche Kultur" (KfdK) (Liga para la defensa de la cultura alemana), de la que fue un propagandista activísimo.

Publicación del libro "Kunst und Rasse" ("Arte y Raza").

Publicación de "Das Gesicht des Deutschen Hauses" ("El rostro de la casa alemana").

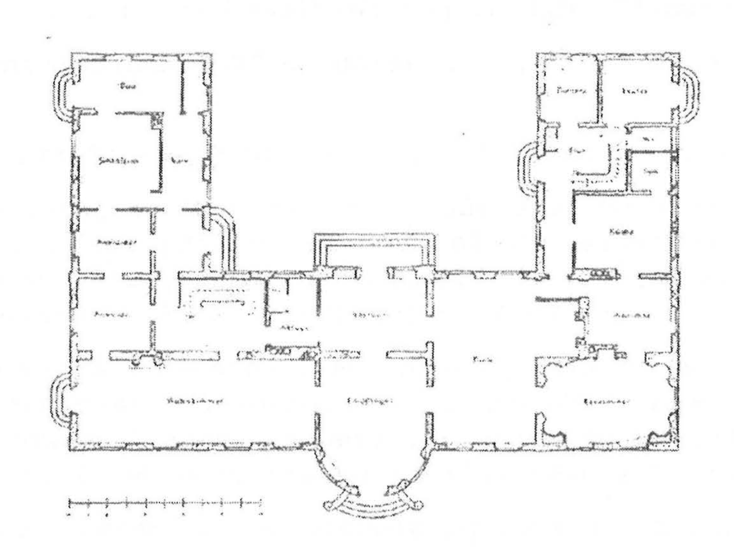
1930 Hasta 1931, asesor para asuntos culturales del ministro del Interior del Land de Turingia, Wilhelm Frick, primer integrante de un gobierno alemán perteneciente al partido nazi.

1930 Desde 1930 y hasta 1940, actividad como docente y director de las Escuelas reunidas para las enseñanzas artísticas de Weimar (antes, Staatliche Hochschule für Baukunst o Escuela Superior del Estado para la Arquitectura, donde sucede en el cargo a Otto Bartning, destituido por los jerarcas nazis).

1931 Es expulsado de la Asociación de los artistas alemanes (Deutscher Künstlerbund).

1933 Publicación de "Der Kampf um die Kunst" ("Defensa del arte")

1934 Publicación de "Kunst aus Blut und Boden" ("El arte que procede de la sangre y de la tierra").



Villa de Ohligs. Antes de 1910. La planta se corresponde con la composición de la fachada, siguiendo el tradicional esquema de espacios fuertemente individualizados.

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG
KULTURARBEITEN O "TAREAS DE LA CULTURA"

Antogía de textos

Crisis y retroceso

Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten.
Tomo I: Hausbau (Construcción de la casa). Munich 1901, pp.22-23.

Existen tres posibilidades. Que se haga coincidir de una manera completamente exacta lo que se manifiesta de un modo visible con el carácter de nuestra humanidad actual (y en este caso todos nosotros podríamos desesperar del mundo de hoy, porque entonces el "ethos" del momento presente estaría situado en un escalón tan bajo con respecto al pasado que desearíamos como mejor solución darle fin), o también: que la manifestación de lo evidente y la esencia objetiva de las cosas no tuvieran nada que ver entre sí ("las apariencias engañan", dice una antigua frase hecha). En este caso uno podría preguntarse, con razón, cómo aparece lo exterior visible y qué fines persigue la naturaleza al proveernos de facultades para percibirlo y "juzgarlo". La tercera posibilidad se podría establecer en los siguientes términos: que como consecuencia de una extraña perturbación de la función, se hubiera interrumpido la relación entre "exterior" e "interior", lo que se produciría en poco tiempo, porque los efectos son recíprocos. Entonces, a largo o corto plazo el exterior se manifestaría en el interior, algo que se ve venir ya desde hace decenios: la humanidad sería entonces realmente tan vulgar como parece serlo ahora, tal y como acredita su patente forma de proceder. Es nuestra preocupación (y nuestra esperanza). Porque deseamos exclamar: ¡abrid ya de una vez los ojos y veréis muy claramente lo que está escrito en el rostro de cada casa, de cada portal, de cada tejado, pues frente a ello, nuestros escritos parecen enigmáticos signos jeroglíficos!

Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten
Tomo 7: Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen
(La intervención del hombre en la conformación del paisaje), parte I. Munich 1915, p.22.

No existe ningún movimiento en lo más profundo de un pueblo que no surja sin una relación general con el desarrollo interior de ese pueblo. Y no es casualidad que las ideas que, en parte, se resumen en el nombre "Heimatschutz" ("Protección de la tierra propia"), estén relacionadas, en el tiempo, con las ideas que tratan de crear un nuevo "ethos" para el pueblo. Así surgieron hombres que, preocupados por la ruina que amenazaba la salud del cuerpo, vieron e impulsaron la necesidad de hacer crecer una nueva raza, dura como el acero, mediante ejercicios corporales y luchas de competición. Se aludía a las mujeres y a las muchachas oprimidas por un estrecho corsé francés y se propugnaba que, también ellas, creciesen con una belleza libre y un cuerpo sano para poder ser madres y engendrar hombres de gran fortaleza.

Se desdeñaban las largas permanencias en las tabernas, y la carencia de contacto con el aire libre, así como el exceso de odiosa mojigatería, y se volvía a experimentar la alegría del propio cuerpo, como ha sucedido siempre en todos los pueblos que han sido grandes. Se detectaba a un viejo enemigo, el alcohol, y se le mostraba a la juventud lo que era una alegría de la vida más pura y más noble que la que se da entre nuestros vecinos los rusos. Había llegado a nuestro pueblo, y se había apoderado de él, un sentido de regresión, como si se tratase de un loco que estuviese de paso, y que aun siendo de noble sangre hubiese caído por un momento en la irreflexión juvenil. Hasta que, de pronto, se produjese un hecho que le hiciese reflexionar y así, al día siguiente, se levantase transformado en un auténtico hombre. Porque había superado la prueba y se había vuelto a encontrar a sí mismo.

Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten
Tomo 3: Dörfer und Kolonien (Pueblos y colonias). Munich 1904, pp. 251-252.

Vemos que la técnica y la industria, tan aclamadas, sin las que apenas podríamos imaginar nuestra vida, nos acarrean también algunos perjuicios. No puede decirse, por lo demás, que sea el destino el factor que hace que las cosas cambien. Porque somos nosotros, los hombres, los que hacemos posible que la superficie de la tierra se modifique. Su configuración depende, pues, unicamente de nuestra voluntad. Y si hubiera sido posible el hecho de extender de manera general el conocimiento, ya todo habría realmente sucedido. Pero si ya de antemano nos cruzamos perezosamente de brazos, es natural que no podamos esperar que las cosas lleguen a suceder de otra manera.

CONTRA LA GRAN CIUDAD

En estos textos se puede ver los próximos que estaban los planteamientos de Schultze-Naumburg a los del Movimiento alemán de la ciudad-jardín (Deutsche Gartenstadtbewegung). Precisamente en su original sentido "howardiano": el objetivo ha de ser la "disolución" de la gran ciudad (Groszstadt).

Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten
Tomo 4:Städtebau (Urbanismo). Munich 1906, pp.15-17.

El niño de la gran ciudad ya no conoce la tierra, sólo el asfalto. Para él, el color del cielo y la forma de las nubes han perdido sentido, ya que no guardan relación alguna ni con su vida, ni con su entorno ...

Y, ¿puede desearse a nuestro pueblo, en su conjunto, que haya cada vez más hombres que nazcan con este lastre? ... Viven mejor todos aquéllos que pueden establecerse en las afueras de la ciudad, en los extrarradios más alejados, a pesar de que tengan que realizar desplazamientos de ida y vuelta a su vivienda. Este ajetreo diario en el interior de la ciudad, y después el regreso, avanzada la tarde o al anochecer, dan pie a una forma de vida que, en su dualidad, apenas

parece hecha a la medida del hombre. Ciertamente así es, pero es preferible a otras condiciones peores. Nadie podrá afirmar que exista una buena solución para resolver el problema del asentamiento humano (Menschenansiedlung). Y todo sucede así, exclusivamente a causa de la degeneración que supone el excesivo amor por la metrópoli.

Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten
Tomo 4: Städtebau (Urbanismo). Munich 1906, pp.18-21.

¡Dónde estaríamos si el monstruoso trabajo intelectual y fisico que se desperdicia en la satisfacción técnica de unas necesidades creadas de un modo innecesariamente artificial, se hubiesen destinado a satisfacer las auténticas necesidades del hombre!

Exactamente el mismo tornillo sin fin se desarrolla en la satisfacción de las exigencias higiénicas de la gran ciudad. Para llevar, por medio de procedimientos técnicos, la habitalidad de una ciudad de cientos de miles de habitantes al nivel sanitario que exigen nuestros actuales conocimientos, se requiere el uso de ciertas fuerzas. Pero para satisfacer del mismo modo las mismas necesidades en una ciudad diez veces mayor, se necesitan unos esfuerzos no diez veces, sino cien veces mayores, porque las dificultades crecen exponencialmente. Piénsese, por ejemplo, en el alcantarillado. En las grandes ciudades se ha convertido ya en un problema ante el que se quedan perplejas las cabezas mejor dotadas, mientras que en las ciudades de menos habitantes es un problema que se resuelve con relativa facilidad. Pero esta es una cuestión que se repite en cualquier ámbito nuevo que cojamos y de la misma manera, surgiendo finalmente una maraña que nadie puede dominar.

Cuantas más grandes ciudades surjan, y cuanto más crezcan, más obligados estarán los hombres, allí hacinados, a recuperar al menos una vez al año, en el verano, los valores perdidos en los otros once meses. Esta migración de los habitantes de las ciudades hacia el campo, esta inundación de los pueblos por veraneantes, unida a los fenómenos que los acompañan o que de ellos se derivan, corrompe de tal manera el campo, que éste dejará de poseer las condiciones y cualidades rurales que le son propios. Y no tardará en suceder que, en verano, exista ya pueblo solitario alguno que no haya sido infestado por la plaga del veraneante.

Así, el hombre moderno se ve inmerso, a causa de la esencia de la época, en unas condiciones de vida cada vez más negativas. Y, además, cada nuevo logro técnico contribuye por fuerza a que, como consecuencia nefasta, se pierda lo que el hombre poseía antes de modo natural, y que por eso mismo quizá apenas valoraba. Pero los listillos afirman que el hombre moderno tiene que adaptarse a los nuevos tiempos. Lo que equivale a decir: se debe al actual signo de los tiempos el que el hombre se vea empujado a ir a las grandes ciudades, y seguro que existirán razones para ello. ¿Y cómo podría impedirse? Hay que producir espacio para viviendas, si hay necesidad de ello. Se podría contestar: las polillas también tendrán sus razones para dirigirse hacia la luz. ¿Se demuestra así que el signo de los nuevos tiempos resulta más saludable? Dad al pueblo otro ideal mejor y acudirá en pos de él. Cada cual, desde

su puesto, debe intentar destruir el ideal de la gran ciudad y construir un nuevo ideal, más noble y más humano. Porque la atracción por la gran ciudad, en nuestra época, representa unicamente una meta nociva que, como objetivo, se ha planteado el hombre moderno, y que nos ha conducido a un callejón sin salida muy profundo. Cualquier adaptación laboriosamente anhelada, detentadora de unas condiciones de existencia inapropiadas, resultaría innecesaria si la humanidad tuviera un ideal superior.

Entramos así en otro ámbito que, si bien se halla estrechamente relacionado con la cuestión del urbanismo, no habíamos tomado en todo caso en consideración. Sin embargo, tenemos que referirnos brevemente a estas ideas, porque me parece erróneo destinar solamente al problema de la gran ciudad todos los esfuerzos consagrados al urbanismo. También son importantes tanto las ciudades pequeñas como las más pequeñas y, con el tiempo, adquirirán cada vez mayor importancia, cuando hayamos superado la enfermedad de la gran ciudad. Dado que nosotros, en Alemania, tenemos aún muchas cosas que salvar, he recogido en mi libro algunas de estas consideraciones que, por cierto, no pueden ser aplicadas desgraciadamente a la gran ciudad. Naturalmente, los principios fundamentales de los nuevos asentamientos residenciales, podemos denominarlos como se quiera, son bastantes parecidos en todas partes. Lo que se reconocerá facilmente de una lectura atenta.

HERMANN MUTHESIUS

"WO STEHEN WIR?"
("¿Dónde nos encontramos?"), 1912.

Extracto de la conferencia de Hermann Muthesius en la Asamblea Anual de 1911: "Wo stehen wir?" (Verlust des Empfindens für "gute Form"; Tendez zur Formsverwilderung; Förderung der Durchgeistigung der Form; Verantwortung der Künstler) [¿Donde nos encontramos? Perdida de la sensibilidad por la "buena forma"; tendencia a la degeneración de la forma; fomento de la espiritualización de la forma; responsabilidad de los artistas]

Observamos que, a partir del siglo XVIII, la atención de la humanidad ha sido atraída por la tendencia al conocimiento intelectual. En lugar de un disfrute acomodado de la existencia, aparece el profundo trabajo del cerebro, en lugar de los dogmas válidos hasta entonces y de las ideas tradicionales, surge la puesta en cuestión de todo lo existente...

El pensamiento de todo un siglo se sitúa bajo el punto de vista del racionalismo ilustrado. La más incontestable de todas las ciencias, la Matemática, que con Leibniz experimentó el enorme enriquecimiento de la idea de lo infinitesimal, se ligó al ámbito de las Ciencias de la Naturaleza y la unión de ambas dio como resultado la Técnica. La Técnica fundamentada científicamente, tal como nació a finales del siglo XVIII, se apropió totalmente del pensamiento del siglo XIX. Sus inauditos resultados, tal como se nos presentan hoy día, no tienen otra explicación que la de que en su desarrollo ha participado toda la fuerza espiritual del hombre. Sólo así pudieron conseguirse, en un sólo siglo, éxitos que dejan empalidecido todo el trabajo anterior de milenios.

Sin embargo, el resultado de ese gran esfuerzo unilateral de las capacidades intelectuales del hombre, no produjo consecuencias satisfactorias en otro sentido. En efecto, determinadas actividades que el esfuerzo humano había conseguido armonizar, se frustraron por ese sentido unilateral. Se desdeñaron los valores espirituales que no podían encerrarse en una fórmula matemática. Pues los profundos valores del sentimiento, que descansan en lo religioso, en lo poético, en lo trascendente, no pueden reconocerse por medio de la investigación y el estudio de las fuentes históricas o literarias. En el descuido y la indiferencia frente a esos valores, reside la característica más señalada del hombre actual en comparación con el de épocas anteriores.

Una de las consecuencias más claras fue el retroceso de la sensibilidad artística. En ningún ámbito puede reconocerse con más nitidez que en la arquitectura, que se sumió en una rápida decadencia. En este sentido, quizá no exista nada que defina mejor el espíritu de la época, que la sensación de que la forma estética se iba degradando cada vez más y más y llegaba, paulatinamente, poco menos que a perderse. Y todo ello, en el mismo siglo en que los avances constructivos alcanzaban su mayor desarrollo y la técnica empujaba la actividad artística hacia tareas más elevadas y magníficas. Lo que aquí se plantea es el problema

de <u>la forma</u>. La forma, que no puede determinarse por los meros resultados del cálculo numérico, que no puede contentarse con el puro funcionalismo, que no tiene nada que ver con el pensamiento racional. Me refiero a esa arquitectura de orden superior, que contiene el misterio del espíritu humano como consecuencia de encerrar dentro de sí una concepción poética o religiosa. Es esa forma la que nos atrae, en cada una de las singulares y magníficas obras del arte de la humanidad: en el templo griego, en las termas romanas, en la catedral gótica, en los palacios del siglo XVIII; la forma que nos conmueve de la misma manera que la poesía o la música. Esa forma que, si dirigimos nuestra atención a un reciente pasado, todavía podemos admirar en la arquitectura de Schinkel, cuyas obras, frente a todas las que las siguieron, nos parecen algo superior, elevado: algo que, precisamente, hemos perdido desde entonces...

Recordamos aquellos años de fermentación y ebullición, entre 1890 y 1895, aquellos años que remedaban los dolores de parto de una nueva época y en los que se anunciaban grandes revoluciones en todos los ámbitos del arte. Recordamos, antes que nada, los años en torno a 1895, en los que irrumpió la revolución en un ámbito muy particular, el de las artes aplicadas. Sabemos que, entonces, con la consigna "<u>arte moderno</u>" se pretendía conquistar el cielo: había que evitar caer en la repetición de formas utilizadas anteriormente, se tenía que hacer brotar del suelo una nueva expresión formal de la arquitectura. En la atmósfera de invernadero en que, durante decenios, habían surgido aquellas modas estilísticas tan rapidamente cambiantes, nació únicamente una monstruosidad del arte moderno, el Jugendstil o Art Nouveau. Este movimiento, tal como hoy lo vemos, aportó una confusión casi mayor que la repetición de los estilos históricos que, hasta entonces, había sido lo habitual. Pero existía, en su interior, una fuerza viva, que muy pronto se sacudió de encima todo el lastre que soportaba. Y así, al cabo de pocos años, fuimos capaces de alcanzar en las artes aplicadas (Kunstgewerbe) una claridad de expresión que, como se vio en la Exposición de Dresde de 1906, denotaba la existencia de un carácter nacional unitario. El movimiento, que en principio afectaba sólo al ámbito de las artes aplicadas, se convirtió en un movimiento general cuyo objetivo consistía en la reforma de toda nuestra cultura expresiva..."Desde los almohadones del sofá hasta el urbanismo". De esta manera podría señalarse el camino recorrido en el curso de los últimos 15 años por los movimientos pertenecientes al campo de la arquitectura y de las arte aplicadas... Nadie nos privará de la alegría ante el éxito conseguido. Pero resultaría tremendamente erróneo considerar que, a la vista de los resultados actuales, se ha alcanzado ya la victoria o se puede dar por concluido el trabajo que había que desarrollar. Porque los resultados nos parecen de gran alcance debido, exclusivamente, a que los contemplamos desde el centro de nuestro restringido círculo de interés. Basta con introducirnos en la vida práctica para verlos seriamente reducidos... Otros amplios círculos, como la aristocracia y la gente rica, muestran una actitud de rechazo, porque la tendencia hacia la sencillez que mantiene el movimiento les resulta antipática y la profesión de fe burguesa de la nueva concepción artística les parece sospechosa...

Finalmente, y lo que es peor, tampoco nosotros mismos sabemos a ciencia cierta por donde discurrimos, en el sentido del desarrollo de un estilo, del que todo el mundo habla y en el que tiene depositadas todas sus esperanzas. No se ha creado aún una tradición consolidada de nuestra nueva forma de expresión. Existe, ciertamente, en germen, pero nuestros contemporáneos no pueden aún reconocerla con seguridad.

La tarea fundamental de nuestra época, que hoy se trata de llevar a cabo y que afecta al contenido específico de todo trabajo de reforma artística, debe consistir en contribuir a que la forma adquiera de nuevo sus derechos... Porque, a pesar de todo lo que hemos conseguido, seguimos sumergidos aún, hundidos hasta las rodillas, en la ciénaga del deterioro de la forma. Como prueba de ello, basta con señalar el hecho de que continuamente nuestro país se llena de edificios de carácter ínfimo, de productos indignos de nuestro tiempo, que harán que las gentes que vengan detrás tengan que hablar elocuentemente de la incultura de la época...

La "Deutscher Werkbund" se fundó en aquellos años en que se hizo necesaria una más estrecha unión de todos los que participaban de estos mismos anhelos, y como respuesta a los crecientes adversarios de la buena forma. Sus años de lucha en esa dirección han pasado ya...

Pero no podemos contentarnos con haber colocado adecuadamente los almohadones del sofá y la silla, tenemos que seguir pensando. En realidad, es ahora, al tiempo que comienza una era de paz, cuando se inicia el auténtico trabajo de la "Deutscher Werkbund". Hasta ahora, en el trabajo de la Werkbund prevalecía la idea de la calidad. Pero una vez comprobado que el sentimiento por la calidad ha experimentado en Alemania un gran auge en lo que atañe a técnica y materiales, no pueden considerarse aún alcanzadas, a pesar de este éxito, las tareas de la Deutscher Werkbund. Mucho más importantes que los aspectos materiales, son los espirituales. La forma debe ocupar un rango más elevado que la finalidad, el material y la técnica.

Estos tres objetivos pueden haberse cumplido rigurosamente pero si no estuviese presente la forma, viviríamos aun en un mundo de barbarie. De esta manera, se presenta ante nuestros ojos, cada vez más claramente, el objetivo de una tarea mucho más amplia e importante: la difusión del interés por la forma y la revitalización de la sensibilidad arquitectónica.

No es imaginable la cultura sin una valoración incondicional de la forma, y falta de forma equivale a incultura. La forma constituye una necesidad espiritual elvada, en igual medida que la limpieza corporal es una necesidad física. Al hombre verdaderamente culto, la tosquedad de la forma le produce dolores corporales, siente ante ella la misma incomodidad que le causan la suciedad y los malos olores...

Quizás entre las misiones de la Deutscher Werkbund se encuentre también la de resaltar de una vez, con toda nitidez, este sentimiento de responsabilidad en el artista. Precisamente hoy, cuando parece que volvemos a encontrarnos, dentro de nuestro movimiento artístico, en un

punto crítico, es oportuna una llamada de atención. Los últimos decenios han permitido descubrir una cierta periodicidad en las concepciones artísticas, de modo que cada 15 años, aproximadamente, se cambiaba de dirección. ¡Ojalá que la fortuna proteja a un arte tan joven como el nuestro que, desde hace 15 años, se ha instalado precariamente en su propia casa!. Aún no ha madurado del todo, acaba de tomar conciencia de un cierto sentimiento de fuerza. Ahora se encuentra en una fase incipiente de su carrera, a la conquista de círculos más amplios. Por lo tanto, a la vista de todo ello, ¿debemos arrojar irreflexivamente a un lado todo lo que hemos conseguido, para levantar una nueva bandera? Acaso carezcan aun de base los temores en este sentido. ¡Pero, incluso entre las filas de quienes han contribuido a crear lo bueno que hoy existe, aparecen bufones que se presentan ante el público con sus grotescos saltos, ofreciéndole cualquier novedad solicitada en esta innovadora fase de la arquitectura de interiores! Gentes que afirmaban que 1850 era precisamente la época en que se hicieron las cosas más divertidas y que había que redescubrir esa época por medio de imitaciones.

Ellos mismos afirman, ahora, que son modélicas las mismas cosas que les valían como motivo de burla para con sus poseedores. Ciertamente, las modas propias de la gente mundana, que en su eterna búsqueda de la variedad no es capaz de reconocer auténticos valores, han llegado ya hoy hasta 1850, toda vez que, como parece, empieza a resultar aburrida la moda Biedermeier.

Para el artista, más importante que la capacidad de adaptación a tales procesos, tiene que serlo el hecho de tomar conciencia de la gravedad de nuestra situación.

Porque están en juego valores transcendentes. Alemania es el país al que le compete el desarrollo de las formas del futuro. Después de Inglaterra, que sentó las bases de una verdadera reorganización de las artes técnicas, Alemania ha sido la nación que ha asumido, por su capacidad, el papel director en el campo de las artes aplicadas con una disposición de fuerza y energía digna de admiración. Realmente pudo parecer, por un momento, que se alejaban las perversiones que nos trajo un siglo que dio la espalda al arte. Si se despertaron nuevas esperanzas, si fue posible oponerse al curso de los acontecimientos y construir una nueva sensibilidad basada en la belleza y apoyada en las únicas realizaciones posibles surgidas del propio sentir de una época ¿debemos caer, en un momento como el actual, en imitaciones provenientes de las peores épocas del arte?...

Nuestro tiempo se caracteriza también, en algunos de sus aspectos, por la posibilidad de que se den tales irreflexivos cambios de sentido. Domina un ambiente de "varietés". Se teme al aburrimiento, cuando uno defiende lo bueno con firmeza. Los rasgos de inquietud, de nerviosismo, de constante cambio de atmósfera, que caracterizan la vida moderna, encuentran también su expresión en el arte. Lo que importa es si nuestro movimiento industrial-arquitectónico se dejará contaminar o no. Es seguro que lo fugaz es incompatible con el carácter propio de la

arquitectura, que detenta como específico lo constante, lo asentado, lo permanente, y que representa, dentro de la variada y rica tradición de su formas expresivas, que alcanza a milenios, lo eterno de la historia de la humanidad...

Como cualquiera de las artes, la arquitectura tiende a lo típico. Sólo ahí puede encontrar su perfección. Sólo buscando constantemente y por todas partes el mismo objetivo, podrá reconquistar aquella capacidad y aquella indudable firmeza que admiramos en las realizaciones de tiempos pasados y que discurren por caminos uniformes...

De lo que se trata es de poner de nuevo orden y disciplina en nuestras manifestaciones vitales, cuya característica externa debe ser la buena forma.

La riqueza no tiene ningún sentido para el progreso del mundo, si sólo sirve para acumular ventajas materiales. En ella reside también la obligación categórica de ennoblecer las necesidades, para que la vida se haga más interior y más rica espiritualmente. Esto, sin embargo, no es imaginable sin el arte, y la arquitectura es aquella servidora que proporciona a la necesidad una forma espiritual más elevada. Sólo cuando cualquiera, en el pueblo, se sirva de modo totalmente instintivo de las mejores formas para cubrir sus necesidades, sólo entonces podremos alcanzar, como pueblo, un nivel de buen gusto acorde con todos los esfuerzos hechos por Alemania para progresar. Para la futura posición de Alemania en el mundo, tiene una importancia decisiva desarrollar el buen gusto, en la evolución de la forma. Y debemos comenzar por la reforma de la vivienda. Sólo si somos capaces de alcanzar en este asunto una condición explícita y armónica, podremos llegar a tener influencia fuera de nuestras fronteras. Entonces podrá el mundo apreciarnos como una nación que, entre otras cosas que nos son reconocidas, ha asumido la tarea de devolver a nuestra época el valor perdido de una cultura arquitectónica.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

BORRMANN, Norbert: "Paul Schultze-Naumburg, 1869-1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kulturreformer des Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich". Essen 1989.

DURTH, Werner: "Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970". dtv (Deutscher Taschenbuch Verlag). Munich 1992.

FRANK, Harmut: "Heimatschutz und tipologisches Entwerfen. Modernisierung und Tradition beim Wiederaufbau von Ostpreussen 1915-1927". En: "Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950, Reform und Tradition". Editado por Vittorio Magnano Lampugnani y Romana Schneider. Gerd Hatje, Stuttgart 1992.

HÄRING, Hugo: "Die tradition, schultze-naumburg und wir" ("La tradición, Schultze-Naumburg y nosotros"). En: "Die Form", Berlín mayo de 1926. p.180.

KRATZSCH, Gerhard: "Kunstwart und Dürerbund". Göttingen 1969.

MILLER-LANE, Barbara: "Architecture and politics in Germany. 1918-1945". Harward University Press, Cambridge-Massachusetts 1968.

MÜLLER, Sebastian: "Kunst und Industrie. Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur". Hanser, Munich 1974. pp. 74-76.

MUTHESIUS, Hermann: "Wo stehen wir?". En: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes für 1912. Jena 1912.

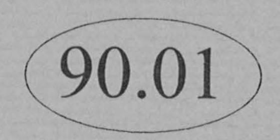
POSENER, Julius: "Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II". Prestel, Munich 1979. "Kulturarbeiten". pp. 191-222.

SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: "Kulturarbeiten". 9 tomos editados por "Der Kunstwart". Callwey, Munich 1897-1917.

WANGERIN, Gerda: "Heinrich Tessenow –seine Tätigkeit als Stadtplaner, Architekt und Möbelgestalter. Mitarbeit bei Schultze-Naumburg". En: Gerda Wangering, Gerhard Weiss, "Heinrich Tessenow. 1876-1950". Richard Bacht. Essen 1976. pp. 22-23.

WEISS, Gerhard: "Der Wohnungsbau Heinrich Tessenows. Eine baugeschichtliche und soziologische Untersuchung zum Wohnungsbau des 20 Jahrhunderts. Die Entwicklung des Wohnungsbau bis 1910. 3. Die Begegnung mit Schultze-Naumburg". En: Gerda Wangerin, Gerhard Weiss, "Heinrich Tessenow. 1876-1950". Richard Bacht. Essen 1976. pp. 95-96.

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
jherrera@aq.upm.es

